

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A obra no gerúndio

Miguel Ângelo Rocha

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Especialidade de Instalação

Tese orientada pelo Professor Doutor Tomás Maia

2013

Resumo

O presente texto parte do estudo das questões introduzidas pela arte processual dos anos 60/70, do século XX, com o intuito de verificar uma performatividade visual que activa um tempo gerúndio contido na obra.

A partir dos conceitos de duração, intuição, imagem e criação de Henri Bergson, articulados com a prática de artistas como Richard Tuttle, Bruce Nauman, Barry Le Va, Joan Jonas, Robert Morris, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Max Neuhaus, entre outros, procura-se contextualizar um pensamento crítico que sustenha e estruture o nosso projecto artístico pessoal.

Deste modo tentando responder à seguinte questão:

A natureza da obra processual reconfigura a sua experiência num tempo gerúndio?

Palavras-chave

Processo, actualização, duração, gerúndio, criação.

Abstract

The present text begins with questions raised by art as process from the 60's and the 70's of the XXth century with the aim of verifying a visual performativity that activates a time gerund in the work.

Starting from Henri Bergson's concepts of duration, intuition, image and creation, articulated with the practice of artists such as Richard Tuttle, Bruce Nauman, Barry Le Va, Joan Jonas, Robert Morris, Karlheinz Stockhausen, John Cage and Max Neuhaus, among others, we will contextualize a critical thought that will sustain and structure our personal artistic project.

Thus this study will try to answer the following question:

Does the nature of process art reconfigure its experience in a time gerund?

Keywords

Process, actualization, duration, gerund, creativity.

Índice

Introdução	6
<u>I. A arte processual dos anos 60/70: reconfigurando o tempo</u>	11
1. A duração nas práticas artísticas de 1960/1970	12
1.1. Desconstrução e desmaterialização	12
1.2. Richard Tuttle	15
1.3. Bruce Nauman	19
1.4. Barry Le Va	23
1.5. Joan Jonas	27
1.6. Robert Morris	30
1.7. Stockhausen	33
1.8. John Cage	38
1.9. Fluxus	41
1.9.1. Antecedentes: Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e as influências de Marcel Duchamp e John Cage	41
1.9.2. O Movimento Fluxus	47
<u>II. O tempo ‘actualizado’</u>	52
2. Os conceitos de duração, intuição, imagem e criação em Bergson	53
2.1. O tempo enquanto duração	53
2.2. Intuição	57
2.3. Imagem	60
2.4. O processo criativo	63
<u>III. Tempo de fazer/tempo de ver</u>	69
3. Práticas em tempo real	70
3.1. Artes performativas	70

3.2. A experiência da performance	75
3.3. John Cage e a composição experimental	78
3.4. A obra no gerúndio	90
3.4.1. Esculturas ‘desenhadas’	90
3.4.2. Voz/Voice	95
3.4.3. Um exemplo daquilo	99
3.5. O desenho ‘especulativo’	108
3.6. Uma coisa a seguir à outra (Julho 2012/Março 2013)	120
3.7. Eupalinos: desenho/escultura	128
3.8. Max Neuhaus: lugar e duração	131
3.9. Projecto: <i>Pólos/Poles</i>	138
Conclusão	160
Bibliografia	163

Introdução

“Então isso era a felicidade. De início se sentiu vazia. Depois seus olhos ficaram úmidos: era felicidade, mas como sou mortal, como o amor pelo mundo me transcende. O amor pela vida mortal a assassinava docemente, aos poucos. E o que é que eu faço? Que faço da felicidade? Que faço dessa paz estranha e aguda, que já está começando a me doer como uma angústia, como um grande silêncio de espaços? A quem dou minha felicidade, que já está começando a me rasgar um pouco e me assusta. Não, não quero ser feliz. Prefiro a mediocridade. Ah, milhares de pessoas não têm coragem de pelo menos prolongar-se um pouco mais nessa coisa desconhecida que é sentir-se feliz e preferem a mediocridade. Ela se despediu de Ulisses correndo: ele era o perigo.”¹

Nesta passagem do romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* de Clarice Lispector², Lóri, a personagem, descobre a felicidade porque também percebe a sua ausência. É um discurso em que a personagem e o leitor coincidem no instante em que algo se manifesta.

O início do livro, com uma vírgula, define a apreensão do instante numa narrativa que nos interpela no seu decorrer e que finaliza, não necessariamente, no fim da história, pois termina no meio de um diálogo, com dois pontos que prometem continuidade.

O texto também é sobre uma aprendizagem, como o título desvenda, que se sobrepõe ao processo de apreensão referido. Esta sobreposição implica que o mundo, a sua experiência, é uma vivência inesgotável.

Um objecto de arte existe no espaço e no tempo. As qualidades físicas desse objecto, mensuráveis, como as suas dimensões e massa, garantem-nos a sua existência no espaço.

O tempo, por seu lado, afecta de duas formas a criação do objecto de arte e a sua experiência. Primeiramente, o artista participa com outros indivíduos, seus contemporâneos, numa determinada cultura, num tempo específico da história, o qual podemos denominar como tempo colectivo. Por outro lado, o artista passou um período de tempo na construção da obra, olhando, ajustando, considerando, julgando... Por outras palavras, o tempo vivido do processo criativo. A este, apelidamos de ‘tempo subjectivo’, o qual opera de forma independente do tempo do mundo, o tempo cronológico, medido. Aquele, é o tempo do processo, da interioridade e a que Henri Bergson chama *la durée* - a duração.

¹ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Rocco, Brasil, 1969, p. 73.

² Clarice Lispector nasceu em Tchetchelnick, Ucrânia, em 1920. Passou a infância no Recife, Brasil e, em 1937, mudou-se para o Rio de Janeiro onde se formou em Direito. Foi escritora e jornalista, de escrita introspectiva, embora a sua escrita ultrapasse qualquer classificação.

À obra de arte não é só o tempo histórico específico que lhe corresponde mas, também, uma dimensão do fluxo temporal, algo presente desde o momento da sua concepção e até ao momento em que a obra é apreendida pelo observador. Este traz consigo a sua história, o seu conhecimento e os seus desejos para a experiência da obra. São os tempos colectivo e subjectivo, a partir da direcção do artista e da direcção do observador, que convergem e coincidem na obra, actualizando-a.

Henri Bergson foi o primeiro filósofo desde os antigos Gregos a equacionar extensivamente a noção de tempo. Postulou duas categorias de tempo: um tempo cronológico, homogéneo, e um tempo subjectivo a que chamou duração. Este é o tempo que traduz o fluir dos acontecimentos, heterogéneos, um tempo gerúndio.

Este tempo gerúndio, ou duração, é o que Bergson apelida de tempo puro, um tempo não mensurável. Assim, é um tempo contínuo e indivisível. Para se apreender este tempo fluido não se pode recorrer aos conceitos formados pelo intelecto, pois este define-os como momentos ou intervalos justapostos. Quando tentamos intelectualizar a experiência da duração estamos a desvirtuá-la transformando-a na experiência do espaço. A duração só pode ser apreendida pelo método da intuição que nos faz coincidir com as coisas no seu íntimo. Trata-se, desta forma, de um conhecimento que nos traduz uma realidade que corre num fluxo contínuo, ininterrupto e em alteração constante.

O gerúndio é definido como o tempo verbal que designa uma determinada circunstância da própria acção verbal. É uma forma nominal do verbo, ou seja, uma forma verbal que não possui flexão de tempo e modo, perdendo algumas propriedades de verbo e adquirindo outras características de nome (substantivo, adjectivo ou advérbio), daí a qualificação de forma ‘nominal’.

A qualidade mais importante do gerúndio é que ele expressa uma acção contínua, que está, esteve ou estará *decorrendo*, isto é, um processo verbal não finalizado.

A escritora Clarice Lispector utiliza na sua escrita técnicas de interiorização e que revelam o interesse constante da autora pelo tempo. Mas não se trata de trabalhar exclusivamente o tempo psicológico, com recurso a técnicas introspectivas; trata-se, também, e para além do tempo da narrativa, de incorporar o tempo da narração, isto é, o tempo do acto de escrever.

A partir da década de setenta, a escrita de Clarice Lispector denuncia radicalmente o processo da sua escrita, no esforço pela coincidência dos tempos da narrativa e do próprio acto de narrar. Trata-se de fundir o tempo da história com o tempo da escrita e, possivelmente, incluir o próprio tempo da leitura ou do leitor.

“A madrugada se abria em luz vacilante. Para Lóri a atmosfera era de milagre. Ela havia atingido o impossível de si mesma. Então ela disse, porque sentia que Ulisses estava de novo preso à dor de existir:

- Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que

Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza.”³

As narrativas de Lispector fundam-se numa sucessão de acontecimentos que se desenvolvem de acordo com um ciclo vital. Encontramos elementos nessas passagens que transitam do quotidiano e do mundo doméstico e que alternam com devaneios de ordem psicológica assim como referências religiosas. Como tal, o léxico e a sintaxe dependem de uma escrita que mistura registos poéticos e filosóficos onde as exclamações e as interrogações não são satisfeitas. A linguagem permanece num movimento constante, seguindo os saltos de um argumento para outro, do tempo da narrativa para o do narrador. Do ponto de vista da sintaxe, os tempos verbais são determinantes e são frequentes os gerúndios e, poder-se-á dizer, o elemento temporal é uma contínua exploração da interioridade.

É como se algo estivesse sempre no processo de ser dito, imaginado e revelado. No livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, a autora pretende dar conta daquilo que ocorre *durante* a escrita: a capacidade de apreensão de um momento, a indecisão de um pensamento no instante da escrita. Daí que Clarice está num tempo de simultaneidades, apreendendo e aprendendo.

A capacidade de apreender e de partilhar as experiências da criação da obra é possível através do papel participativo do observador. É a fusão da percepção, da vida interior do observador com a obra que resume a experiência desta num processo infinitamente renovável.

A obra de arte requesita a interação do observador a partir do primeiro ‘encontro’, iniciando um diálogo que vai aumentando na reciprocidade do discurso, daquilo que é dado e daquilo que é devolvido.

A experiência artística proporciona-nos um permanente reajuste a tudo o que encontramos, desde o momento de concepção da ‘ideia’ até ao articular de uma questão que permanecerá em aberto e sempre renovada pelo observador atento.

Na arte, através da acção do artista, realizam-se variações e movimentos mediados por contradições, oscilações e instabilidades. A sucessão infinita destes movimentos traduzem um tempo que corre, ininterrupto.

Na nossa consciência, em alerta, apercebemo-nos que acontece em nós um fenómeno da percepção que se desdobra, a concretização de um tempo duplo, entre os sentidos que atentam ao exterior e um tempo que nasce da nossa ‘coincidência’ com o mundo, um tempo interior, que poderíamos qualificar de tempo sem medida (duração).

A experiência da arte, requisita a ambos artista e observador a interpenetração de ‘matérias’ diferenciadas, heterogêneas, autónomas, mas com latentes possibilidades de articulação conjunta.

³ Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Rocco, Brasil, 1969, p. 173.

Apreender o fluxo do tempo faz-nos considerar a percepção da passagem deste como a característica mais básica da nossa experiência.

O acto criativo equaciona a nossa experiência perante as subtilezas que percebemos do mundo. Contudo, aquele não é um empreendimento óbvio, exige o despojamento da mente, dos preconceitos e da disponibilidade dos sentidos. É uma experiência para lá dos limites do que pode ser nomeado. Não obstante a objectividade que pode estruturar uma obra e a sua concepção, o seu fazer recupera instâncias complexas, de difícil acesso, relacionadas com a nossa natureza subjectiva. São estas do âmbito das sensações e das qualidades heterogéneas defendidas por Bergson.

O acto criativo é suportado pelo desejo, um impulso que nos faz investir na acção e na tentativa de concretizar aquilo que está para além de qualquer realização. Pela intuição, agimos com a nossa história, as memórias que se propõem como expectativas e que, num momento, convocam a possibilidade da criação.

Como se dá este processo? Como se caracteriza esse processo cujo tempo está em constante actualização, e ao qual damos o nome de tempo gerúndio?

É com base nestas perguntas, e com enquadramento na Obra de Bergson, que esta investigação, de carácter teórico-prático, pretende aferir como a obra de arte baseada no processo gera uma performatividade visual que activa um tempo gerúndio entendido como *o tempo perpetuamente contido na obra*, aquele que a revela como dispositivo sempre actualizado pelo observador.

Para tal, e para concretizar desde já o enquadramento teórico das nossas interrogações, recorrer-se-á aos conceitos de duração, intuição, imagem e criação propostos por Henri Bergson.

Na articulação destes conceitos com obras de artistas como Richard Tuttle, Bruce Nauman, Barry Le Va, Joan Jonas, Robert Morris, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Max Neuhaus, entre outros, procura-se prolongar esse enquadramento numa reflexão crítica, capaz de alicerçar o nosso projecto artístico pessoal.

Neste contexto, tentar-se-á responder à seguinte questão:

A natureza da obra processual reconfigura a sua experiência num tempo gerúndio?

Partindo das asserções anteriores, a presente investigação e projecto artístico, propõem a activação das obras pelo observador num tempo único, contínuo: um tempo gerúndio.

Dada a natureza especulativa do projecto, procurar-se-á sistematicamente a confluência das asserções teóricas com a construção das obras. A fisicalidade expressiva do processo criativo é um meio de estruturação do tempo e do espaço deste projecto. A incorporação da temporalidade entre o fazer e o dar a ver (expor) é um impulso caracterizador da obra.

Deste modo, a dissertação divide-se em três partes. A primeira parte, contextualiza a arte baseada em processos e que reconfiguram o conceito do tempo nas décadas de sessenta e setenta do século XX, com exemplos das práticas de artistas.

A segunda parte, analisa os conceitos de duração, intuição, imagem e criação, na filosofia de Henri Bergson, nos quais o presente texto se funda.

A terceira parte da investigação, que inclui o projecto artístico pessoal, confronta as elaborações das duas partes anteriores com o intuito de demonstrar que a experiência da obra é um processo em aberto, num tempo gerúndio.

I. A arte processual dos anos 60/70: reconfigurando o tempo

1. A duração nas práticas artísticas de 1960/1970

1.1. Desconstrução e desmaterialização

Com o início da década de 60, surge um interesse na criação de uma linguagem nova a partir da imagem projectada e com o intuito de transformar o espaço físico. Os artistas que protagonizaram esta mudança realizaram trabalhos que promoviam a diluição das disciplinas do vídeo, do cinema, da escultura, da pintura, e outras, oriundas de práticas performativas. Com estas obras, híbridas e abertas a novas possibilidades, envolviam o observador numa interacção com os objectos e a dimensão arquitectónica, transformando o espaço num campo perceptivo.

Cada modelo implícito nas possíveis relações entre o observador, o espaço físico e o espaço virtual da imagem, informava e alterava as qualidades do outro. A atenção do observador é solicitada para uma experiência nova, na qual o seu olhar e o seu corpo são requisitados em simultâneo, colocando uma ênfase, não nos objectos ou nas imagens, mas no ‘movimento’ implicado na simultaneidade e na heterogeneidade.

O cruzamento das práticas artísticas e a convocação do observador para a obra, abrem as perspectivas desta última, incluindo a dimensão temporal enquanto experiência da duração.

O observador, ao ser incluído na obra, torna-se numa espécie de co-autor desta num processo que se renova continuamente pois, a cada momento novo do nosso olhar e participação ‘na’ obra, também esta se transforma e actualiza.

A experiência da temporalidade (que inclui a duração) através de vários suportes mas, sobretudo, no intervalo actuante das fissuras e do alargamento das disciplinas, ocorreu como um resultado directo da reestruturação da percepção. Esta mudança dá-se num sentido de uma experiência mais inclusiva e na qual o observador participa, procurando pistas a partir das quais o todo é sentido.

Esta nova forma de percepção, que não tem um ponto fixo, é multi-dimensional e foi incorporada como uma qualidade da estrutura da própria obra de arte.

Em muitas instalações das décadas de 60 e 70, a arquitectura inclusiva dos projectos artísticos constitui um discurso crítico à natureza dos espaços expositivos assim como ao objecto de arte. Estas instalações revelam-se, simultaneamente, como um questionar e uma procura dentro do estatuto cultural da produção artística, assim como na interpretação das obras. Tal adquiriu muitas formas, nomeadamente através de processos de apropriação, simulação, desmaterialização e desconstrução, bem como mediante dispositivos performativos ou de interacção.

Estas obras-espacos constituíram um importante campo de mediação entre um contexto artístico circunscrito e insular, e uma necessidade crescente de abertura para o mundo. Estas instalações seriam, assim, espaços de reterritorialização e de contaminação do

espaço museológico, confrontando e desestabilizando os posicionamentos convencionais da arte e dos seus públicos.

O campo expandido onde várias disciplinas se cruzam e misturam, encontra exemplos nas práticas individuais de artistas como Barry Le Va, Bruce Nauman, Joan Jonas ou Richard Tuttle. Muitos destes artistas ocuparam, sucessivamente, lugares diversos dentro deste novo campo de acção das linguagens visuais e plásticas. Dentro deste campo, a prática artística não se poderá definir em relação a uma determinada área como o vídeo, a escultura ou a performance, mas antes por uma lógica de operações circunscritas por um contexto cultural próprio. Por outras palavras: com esta estrutura, a prática artística não é definida por uma disciplina específica mas a partir da organização dos termos que, num determinado espaço e tempo, se encontram em relação.

É nesta década de 60, com o advento da escultura minimal, a denominada ‘arte conceptual’ e as práticas *site-specific*, que as instituições culturais tiveram que tomar em consideração o duplo processo de desmaterialização do objecto de arte, por um lado, e o apelidado campo expandido das práticas artísticas, por outro. Este novo contexto vem estabelecer novas plataformas públicas e os seus formatos, não só enquanto espaços para exposições mas, também, a criação de espaços não exclusivamente orientados para exposições. Este é um processo em que a maior mudança incide na reconfiguração do espaço público pela arte originando algo que pode ser descrito como ‘coisa pública’. Aqui, dá-se um alargamento de sentido do objecto artístico e das suas interpretações. A ‘coisa pública’ não pode ser reduzida a uma única relação ou tipo de relação. A introdução do termo ‘público’ significa que esta ‘coisa’ é colocada em relação com o múltiplo e o plural, e as suas significações estão abertas à discussão. Esta mudança implica, naturalmente, noções diversas de possibilidades comunicativas e de métodos não determinados para a construção do objecto de arte bem como do seu contexto ou das relações que estabelece com o observador. É uma proposta para a adaptação constante do objecto de arte às variações espaciais e às condições físicas e que reclamam à actividade artística uma dinâmica mais do que uma concentração no objecto *per se*.

A obra de arte tem valor enquanto potenciadora de circunstâncias culturais e as suas relações com o observador. Assim, revela-se pela transgressão do objecto no sentido da desmaterialização deste e que se manifesta através da concretização no espaço físico. No centro de tais criações está um conjunto de procedimentos e processos onde a duração é fundamental.

O texto de John Chandler e Lucy Lippard, *The Dematerialization of Art* (A desmaterialização da arte), publicado em 1968, na revista *Art International*, identifica a ideia de desmaterialização com o movimento de arte ultra-conceptual. Este movimento, assim denominado, enfatiza o processo mental em detrimento das qualidades físicas do objecto artístico. Os autores deste texto não mencionam obras ou artistas nesta primeira versão, facto que só seria apresentado na antologia, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, publicado cinco anos mais tarde, numa lista de obras, eventos e textos, cronologicamente organizados.

De acordo com a documentação correspondente aos seis anos focados na antologia, o termo ‘desmaterialização’ refere-se ao diverso campo de reflexões e de práticas artísticas. Nesta lista são mencionados os eventos de George Brecht, inseridos no contexto do movimento *Fluxus*, vídeos protagonizados por Bruce Nauman, bem como obras de Robert Smithson, textos de Sol LeWitt e de Vito Acconci, entre outros.

Desde a primeira versão do texto de 1968 que a noção de desmaterialização assume significados variados e a heterogeneidade destes alimenta um vasto universo de possibilidades. Contudo, o termo não é aplicado numa concordância directa com os exemplos mencionados por Chandler e Lippard, pois qualquer uma das obras citadas apresenta um lado material que nega a intenção expressa na palavra ‘desmaterialização’. Mas o termo é introduzido como o sinalizar de uma nova direcção e o repensar da potencialidade material para lá das limitações físicas do objecto. Neste sentido, trata-se mais de um entendimento de um princípio estético, o qual implica uma contínua reorganização, recontextualização e reinterpretação da materialidade.

A nova importância dada ao processo físico da criação artística traz consigo um envolvimento com o tempo e a indeterminação, explicitamente incorporados nas obras. No fundo, estas obras pretendem transgredir as suas fronteiras físicas e relevam do processo que lhes dá origem.

O artista Richard Serra elaborou, em 1967 e 1968, uma lista de verbos (“... enrolar, vincar, dobrar, armazenar...”) indicando o interesse na manipulação de materiais mais do que imaginar um objecto. Deste modo, reflectindo que o acto criativo está, no seu caso, na imaginação focada numa estratégia e numa abordagem dirigidas para as características de um determinado material e as possibilidades tecnológicas implícitas.

Esta preocupação com o processo, mais do que com o objecto, também é investida nos derrames de asfalto e cola, em colinas, por Robert Smithson. Tais eventos também eram registados em filme, denunciando que a acção era tão ou mais importante que o resultado. Aliás, este método de registo seria a única evidência material a sobreviver ao evento, uma vez que as obras eram, na sua maioria, destruídas ou abandonadas no local.

Os casos acima citados explicitam algumas das práticas desenvolvidas por artistas que respondiam às mudanças da sociedade com a introdução de novas abordagens, o desenvolvimento e expansão de meios de comunicação e dos media. É uma mudança que se verifica no quotidiano e, consequentemente, na necessidade da arte corresponder a uma nova inquietação e de onde a mudança emana, não tanto das coisas em si, mas sim do modo como se cria uma interacção com elas.

1.2. Richard Tuttle

Richard Tuttle nasceu no ano de 1941 e cresceu na pequena localidade de Roselle, no estado de Nova Jérсия. Ainda muito novo, Tuttle recorda-se de observar o avô paterno ensinar desenho ao seu irmão mais velho: “estava fascinado com o que se deparava aos meus olhos... deu-me a ideia de que há uma inteligência na mão.”⁴

O conjunto da obra de Tuttle introduz-nos num universo particular, singular, onde a invenção incide, particularmente, num relacionamento inaudito de formas, sem uma referência especial a algo reconhecível. Mas, por isso, cada obra deste artista justapõe-se àquilo que no mundo encontramos como único. Também, por essa razão, as suas obras assumem uma presença capaz de nos confrontar e de nos propôr uma realidade familiar. São como personagens, com características individuais e que permanecem dentro da sua linguagem própria.

Em 1966, depois de se ter mudado para Paris numa residência na Cité Internationale des Arts, Tuttle desenvolve um conjunto de trabalhos em madeira, explorando formas elementares. Após esta curta estadia de seis meses, regressa a Nova Iorque e começa a trabalhar num conjunto de vinte e seis objectos correspondentes ao número de letras no alfabeto inglês. A obra subsequente, intitulada *Letters (The Twenty-Six Series)*, 1966, seria exposta na Betty Parsons Gallery, em Nova Iorque, no ano de 1967.

Esta obra, composta por vinte e seis elementos, estava disposta num plinto/mesa, ao alcance da mão do observador convidando-o a interagir com ela de uma forma muito tangível e imediata, sugerindo que o trabalho só se completa com essa experiência.

Ao criar uma obra que alude à caligrafia e que, simultaneamente, recusa e impede um discurso de acordo com a lógica das palavras, Tuttle propõe um sentido interpretativo fora das convenções pré-estabelecidas, sugerindo que, linguagem e imagem, sendo invenções humanas, devem convocar uma vitalidade permanente, abrindo-se a novos sentidos.

Desde os anos 60 que Richard Tuttle desenvolve uma linguagem artística impura e indeterminada e que abraça a ambiguidade. Entre o literal e o pictórico, o material e o imaterial, as suas obras manifestam-se enquanto entidades autónomas, com um desígnio próprio. Estes trabalhos questionam a sua razão de existir e desafiam o observador a confrontá-los num tempo sempre renovado.

Tuttle não está interessado nas categorias da arte e na separação das disciplinas, o seu interesse está em fazer uma ‘única coisa’: em congregar o ilusório e o físico, o abstracto e o concreto. Como afirma numa conversa com Catherine de Zegher, a propósito da sua exposição, *Richard Tuttle: It's a Room for 3 People*, 2004, no Drawing Center, em Nova Iorque:

⁴ Richard Tuttle, entrevista com Mei-Mei Berssenbrugge, 25 e 26 de Outubro e 12 de Novembro de 1990, in *The Art of Richard Tuttle*, Madeleine Grynsztejn, San Francisco Museum of Art, D.A.P., pp. 19-20.

“Eu não estava interessado nas categorias da arte, nem tinha tempo para as investigar – era mais um ímpeto. Eu estou interessado em saber de onde vem esse ímpeto, qual é a sua natureza, em confiar nele. Mas isto são tudo polaridades: o abstracto e o real, etc... Talvez algum instinto me diga que a arte liga polaridades e que a vida é impossível, limitada enquanto forma, que eu procurava algo que não podia encontrar?”⁵

A arte de Richard Tuttle propõe uma estética da evanescência e da dissolução. Embora os seus trabalhos sejam, na sua maioria, de pequenas dimensões, quando instalados directamente na parede ou no chão ganham uma relação de grandeza directa (escala) com o observador. É através da precariedade dos materiais, da articulação dos seus vários elementos na estrutura de uma linguagem rebelde, que o desenho adquire uma maior preponderância na prática de Tuttle, gerando uma relação mais estreita com a escultura e através da forma como linhas e planos se tornam objectos e instalações.

Em 1972, Richard Tuttle inicia a série seminal *Wire Pieces*, totalmente construída cada vez que é exposta, situação que o título, num processo aditivo, vai revelando em cada execução/apresentação (por ex.: *1st through 48th Wire Pieces*, 1972). Operando contra as tendências da escultura minimalista, através da incorporação do privado e do íntimo no espaço público, estes trabalhos surgem num momento em que a prática e o sentido do desenho, enquanto actividade autónoma, mas também mediadora de outras disciplinas, estava em crise. É nas *Wire Pieces*, que Cornelia Butler em *Kinesthetic Drawing* designa de “dimensional drawings”⁶, que Tuttle explora com mais propriedade a relação processo/forma, fazendo-as resultar da cuidadosa articulação de três tipologias de linhas: o traçado a lápis, a construção em arame e a sombra que ela projecta em composições quase escultóricas. A confluência material do lápis e do arame e a imaterialidade da sombra projectada, implicam aquilo a que irei chamar *um tempo gerúndio* do fazer/ver, um tempo que será determinado à luz do que Henri Bergson entende por ‘duração’: o correr do tempo uno e interpenetrado, um todo indivisível e coeso, intuitivamente apreendido, e que é, em suma, o tempo vivido da experiência. Mas, mais à frente, será desenvolvido este conceito de *duração*, fundador da presente tese.

Ainda bastante jovem, o artista Richard Tuttle, por vezes afirmava que não possuía linguagem.

Mais tarde, na década de 80, viria a dizer: “Houve uma altura que fiz arte para retirar todas as palavras ao observador... deixá-lo sem palavras... hoje o meu trabalho tem uma fundação baseada na linguagem.”

⁵ Richard Tuttle, *Drawing Matters, A conversation between Richard Tuttle and Catherine de Zegher*, Abril 2004, in *Richard Tuttle, Manifesto*, The Drawing Center’s Drawing Papers, 49, 2004, New York, p. 1.

⁶ Cornelia Butler, *Kinesthetic Drawing*, in *The Art of Richard Tuttle*, San Francisco Museum of Modern Art, D.A.P., 2005, p. 176.



Richard Tuttle criando uma 'Wire piece'.

Numa palestra no MAM – Miami Art Museum, proferida a 15 de Março de 2009, Richard Tuttle iniciou o seu discurso proferindo algumas palavras sobre espontaneidade e a importância desta em todas as actividades da sua vida. Continuou a sua apresentação com a leitura de um texto denotando um cuidado na dicção de cada termo, na sua entoação e nas pausas entre palavras. A intenção reflectida na leitura fez com que cada pessoa presente atentasse ao sentido e significado dos termos como se os escutassem pela primeira vez.

O cuidado de Tuttle na orquestração do texto, na precisão com que cada palavra se relaciona com a seguinte, resulta numa acção que relewa da sua influência em John Cage. Este relacionava o tempo com o silêncio para acentuar a duração.

A narração de Tuttle torna-se provocadoramente uma sensação física: em vez de construir a narrativa a partir da lógica linear, cronológica dos eventos, ele descreve a acção usando as palavras de uma forma concreta. Ao fazê-lo, cria uma abertura para a renovação de significados, pois permite que a interpretação seja um exercício libertador e actualizador do momento.

A interpretação é sempre condicionada por um contexto cultural que pode, por vezes, ser propiciador da renovação através da liberdade que propõe ou, pelo contrário, recusar o movimento e a sua actualização.

Richard Tuttle apresenta-nos algo que promove essa liberdade catalizadora da renovação e que convoca a duração. O seu trabalho desenvolve-se no interior das

estruturas das linguagens (das palavras ou das coisas) recusando a sua possível fixidez e abraçando aquilo que estas têm de potencial. Significa isto que, quando Tuttle afirma que nos quer deixar sem palavras ou que, pelo contrário, nos apresenta uma obra que se funda nelas, apresenta-nos sempre algo que questiona a natureza da linguagem.

1.3. Bruce Nauman

Bruce Nauman nasceu no ano de 1941, em Fort Wayne, Indiana, e cresceu no Estado do Wisconsin onde frequentou a universidade, estudando matemática e física. Os seus interesses, contudo, não se fixaram nesta área e, depois de interromper os seus estudos, integrou uma banda de jazz por um curto período de tempo. Finalmente, inscreveu-se num curso de artes, na mesma Universidade do Wisconsin, o que lhe permitiu tomar conhecimento de técnicas tradicionais relacionadas com a pintura.

Durante os anos de 1964 a 1966, ingressou na escola de Davis, na Universidade da Califórnia, onde concluiu o seu mestrado. Nestes anos de aprofundamento académico tomou a decisão de interromper as suas pesquisas na área da pintura e de prosseguir o seu maior interesse que residia na questão das possibilidades da arte e no papel do artista na sociedade. As suas investigações voltaram-se para a tridimensionalidade através de materiais como a fibra de vidro e a borracha de látex. Estes materiais eram manipulados de uma forma não tradicional, expondo e revelando as suas qualidades bem como o processo de construção do objecto.

Neste período é confrontado com os trabalhos - pinturas e desenhos - de Ed Ruscha que o impressionaram pela ruptura que estes criavam com a história da arte e por revelarem uma identidade americana. Estes trabalhos apontavam novas possibilidades para a pintura assim como exploravam novas capacidades no domínio da percepção e do pensamento. É também por esta altura, e na sequência das experimentações com a fibra de vidro, que Nauman visita uma exposição com obras de Richard Tuttle. Tais obras revelavam afinidades com a sua sensibilidade e os seus interesses, expondo o processo construtivo e demarcando-se do controlo excessivo dos materiais de obras de artistas como Donald Judd.

O trabalho de Nauman, de meados da década de 60, implica não exclusivamente a prática da escultura mas também um envolvimento com as qualidades de materiais diversos e o processo de os combinar. E isto de um ponto de vista de uma linguagem, com ênfase na identidade de um material numa obra, mais do que no estatuto desta enquanto objecto.

“Eu penso que no início as coisas eram feitas de materiais frágeis, ou de materiais que não eram necessariamente para arte, porque se eu fizesse uma peça de um material que claramente não iria aguentar, muito preciosismo seria removido. Eventualmente, colapsaria mas a ideia permaneceria e a peça poderia ser feita de novo. A peça poderia ser diferente mas transportaria o peso da ideia.”⁷

Nauman encontrou fundamentos para o seu método de trabalho (e que incluía a revisão do próprio processo) no texto *Investigações filosóficas*, de Ludwig Wittgenstein, publicado em 1953. O artista refere que este filósofo levaria uma ideia até às últimas

⁷ Bruce Nauman, entrevista com Coosje van Bruggen, Junho de 1985, *Entrance Entrapment Exit*, in *Bruce Nauman*, Rizzoli, New York, 1988.

consequências, até provar da sua veracidade ou, pelo contrário, compreender que há que começar novamente. Não rejeitaria, contudo, o argumento falhado mas incluiria-o no seu texto.

O aparente aspecto inacabado das obras de Nauman reforça a ideia de uma arte para lá do 'objecto', o que concorre com o movimento conceptual da altura, protagonizado por Joseph Kosuth ou Sol LeWitt.

Constituindo uma reacção ao minimalismo, a 'brutalidade' das superfícies das obras de Nauman, a forma como diversos materiais e objectos se conjugam e as suas características intrínsecas, nomeadamente a textura, a densidade e o peso, determinam a escala, fundamental para a 'comunicabilidade' da obra.

Deste mesmo período, e ainda enquanto estudante na Universidade da Califórnia (Davis), Nauman inicia um conjunto de experimentações em suporte fílmico com a mesma abordagem processual das suas obras em fibra de vidro. A estrutura de muitos destes filmes centra-se numa actividade desenvolvida pelo artista, como, por exemplo, posicionando-se de diversas maneiras em relação a um canto de uma sala ou manipulando uma lâmpada fluorescente fazendo 'composições' com o seu corpo (*Manipulating a Fluorescent Tube*, 1969).

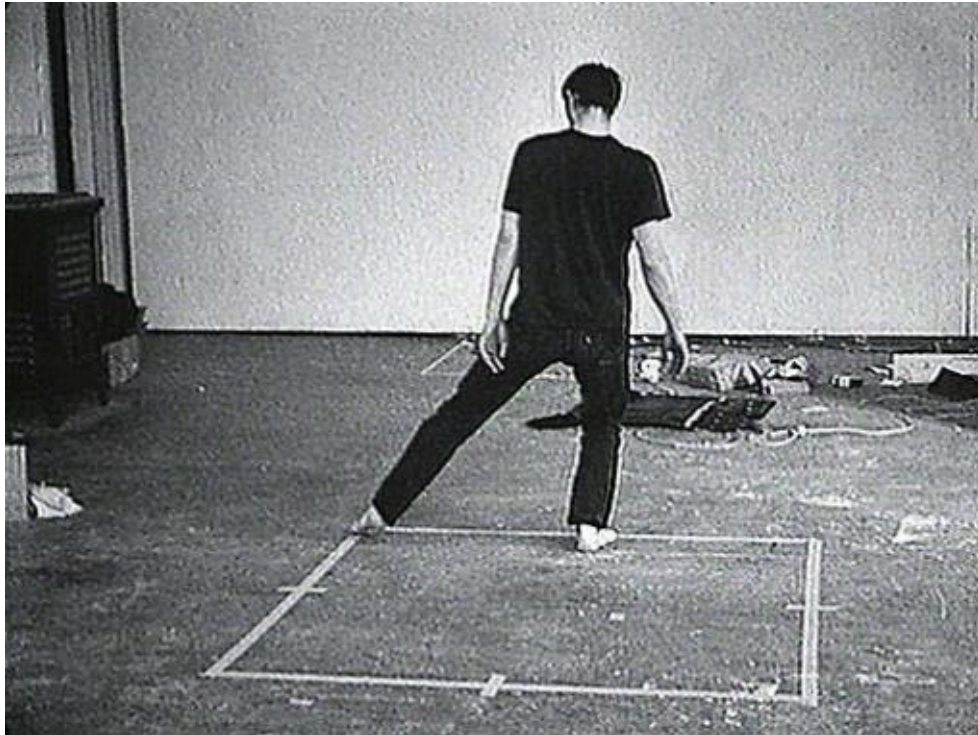
A duração de muitos destes filmes coincide com o tempo destas acções, não sendo, contudo, decidida a priori, pois em muitos casos este é um dado indeterminado como, por exemplo, *Fishing for Asian Carp*, 1966, no qual o tempo de capturar um peixe é imprevisível.

Os filmes, baseados nas actividades assim exemplificadas, originaram um crescente interesse em Nauman num desenvolvimento cada vez mais direccionado para a performance. Tais actividades são uma forma de salientar o processo como uma finalidade em si, mais do que um possível resultado. Novamente, verifica-se a influência das leituras de Wittgenstein, em que o processo levado às suas últimas consequências toma relevância em relação a um resultado positivo ou não.

As performances de Nauman, assim executadas pelo próprio artista no seu atelier, independentemente daquilo que apresentam, por mais ou menos absurdas que possam parecer, enfatizam a actividade artística e referem-se ao espaço do atelier enquanto lugar de criação de obras de arte. Nauman introduz esta ideia nos seus vídeos acrescentando que 'toda' e 'qualquer' actividade no espaço do atelier é arte.

“De uma certa forma eu estava a usar o meu corpo como um material e a manipulá-lo, penso nisto enquanto ia para o atelier e envolver-me numa actividade. Às vezes acontece que a actividade implica construir algo e outras vezes a actividade em si é a peça.”⁸

⁸ Bruce Nauman, entrevista com Willoughby Sharp, *Nauman Interview*, in Arts Magazine, March 1970, p. 26.



Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1965.

Nos primeiros anos da sua obra, Nauman procurou pistas e direcções possíveis para o seu trabalho virando a sua atenção para alguns artistas, como Man Ray, e cujos trabalhos não se fixavam em nenhuma área específica mas, pelo contrário, denotavam uma variedade de meios ao se inscreverem de igual modo na pintura, escultura, cinema e fotografia. Man Ray interessava-se pelas 'ideias' mais do que por uma disciplina particular.

“Para mim, Man Ray parecia evitar a ideia de que cada peça tem que partir de um pressuposto histórico. O que eu gostava era que parecia não existir uma consistência no seu pensamento, nenhum estilo.”⁹

Na raiz do trabalho de Nauman está a investigação do ‘porquê’ do acto criativo, da interacção, comportamento e comunicação entre pessoas. O seu trabalho ‘empurra’ a arte para lá do seu contexto, no sentido de determinar a natureza e as fronteiras desta. Transcendendo as regras e assumpções tradicionais da arte, Nauman emprega materiais e meios inovadores para aceder a novas possibilidades visuais, emocionais e perceptivas. A complexidade de influências e de atitudes, bem como o interesse pela arte como pesquisa, conferem um crescente envolvimento do papel social e político nas obras de Nauman.

⁹ Bruce Nauman, in Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*, Rizzoli, New York, 1988, p. 14.

Um dos elementos-chave recorrentes no seu trabalho é o seu corpo e o do observador: este é compelido a relacionar-se com a obra de uma forma individual e intensamente pessoal. *Performance Corridor*, de 1969, exemplifica o interesse do artista pelo corpo como elemento integral na sua obra. O texto da exposição *Theaters of Experience*, de 2003, no museu Guggenheim em Berlim, descreve a obra *Performance Corridor* da seguinte forma:

“Construída em contraplacado e medindo vinte pés de comprimento e vinte polegadas de largura, a estreita passagem foi originalmente desenhada para ter a largura das ancas do artista... Pouco tempo após a construção desta obra, o artista verificou que o observador podia realizar a mesma acção ou performance e, assim fazendo-o, experimentar um sentido dos seus estados físico e perceptivo.”¹⁰

Assim, nos finais dos anos 60, o artista começou a incorporar a presença física do observador (em vez da sua) no processo de invenção da obra.

Nauman coloca o ‘tempo’, o ‘movimento’ e a ‘tensão’ no centro do seu trabalho com o intuito de remeter o observador para um ver activo, performativo: o observador é conduzido para o ‘interior’ das obras para as apreender na sua totalidade e, deste modo, o artista cria situações nas quais o observador é confrontado fisicamente, psicologicamente e emocionalmente com as obras. Esta fisicalidade é crucial para a experiência; um novo modo de veicular uma continuidade da vida.

Nauman incorpora a experiência do quotidiano na rotina do seu atelier. A repetição – verbal e física – serve para ‘convidar’ o observador para a obra, estabelecendo paralelos com a monotonia e os hábitos mundanos do dia-a-dia. Contudo, a repetição, ao transitar e penetrar em cada obra, cria uma tensão essencial: a probabilidade de ruptura da norma, a disrupção do padrão. Essa abertura a uma nova possibilidade é, em última instância, o que sustém ambos – artista e observador – em acções ou padrões que, de outra forma, tornar-se-iam desinteressantes.

Constituída por duas jaulas em rede de ferro, uma dentro da outra, e por uma porta, *Double Steel Cage*, de 1974, convoca o observador/*performer* a actualizar a obra, circulando no estreito espaço entre as duas jaulas, experiência que pode ser substituída pela projecção mental do corpo nesse espaço, num processo equivalente à sua experimentação háptica.

Em *Entrance Entrapment Exit*, Coosje van Bruggen refere que as instalações com corredores de Nauman justapõem o confinamento espacial físico, imposto pelas suas estreitas dimensões, a uma ‘saída’ mentalmente construída. Deste modo, intuitivamente, o observador participa na construção da obra (actualiza-a) através de um ver que activa, como direi mais adiante, o seu tempo gerúndio.

¹⁰ Citado no texto, *Bruce Nauman: Theaters of Experience, 2003-10-31 until 2004-01-18*, Berlin, DE, Indepth Art News. Absolutearts.com.

1.4. Barry Le Va

Barry Le Va nasceu em Long Beach, Califórnia, no ano de 1941. Muda-se para Los Angeles em 1963 e inicia os seus estudos no Otis Art Institute. Em 1968 desloca-se para Minneapolis, ingressando como professor no Minneapolis College of Art and Design. Depois da revista Artforum dedicar um artigo ao seu trabalho, viaja para Nova Iorque, cidade onde reside desde 1970.

A obra de Barry Le Va inscreve-se num tempo em que o processo se sobrepõe ao objecto, focando-se na manipulação física dos materiais que parecem denunciar uma estrutura incerta ou indeterminada. No entanto, aquilo que surge como deixado ao acaso – a distribuição de materiais no espaço expositivo ou os arranjos de objectos no chão – revela uma precisão, de todo intencional, mesmo quando integra o próprio acaso. De facto, os procedimentos que incorporam o acaso são, na década de 60, devedores de uma tradição herdada da *avant-garde* histórica centrada na figura de Marcel Duchamp. É nesta década que se encontram alguns dos mais genuínos interlocutores de Duchamp, nomeadamente através da personalidade de John Cage e das suas ‘chance operations’ (operações do acaso) que informam e formam um impressionante grupo de artistas e as suas práticas.

As obras de Le Va são evidências de acções, mapas de acontecimentos que convocam o observador. Deste modo, o observador preenche ou completa a obra, baseado nas sinapses interrompidas e que veiculam o fluxo entre o conceito do artista e a obra que este apresenta. Para concretizar esta circulação Le Va convida-nos a envolvermo-nos com o tempo das suas instalações, persuade-nos a entrarmos num diálogo, convoca-nos a partilhar o equivalente material das suas ideias e que constitui a realidade da arte.

Nada existe fora de um processo. Tudo está sujeito a uma organização, a uma ordem. Le Va leva a experiência da arte para fora dos limites do objecto, rompendo a tradição da arte, confinada a um objecto estabilizado nos seus limites físicos, literalmente deixando cair e largando materiais diversos – vidro, feltro, etc -, soprando matérias pulverizadas no interior de grandes espaços, estilhaçando vidros com balas ou desenhando uma linha numa parede a golpes de cutelo. Os objectos e o espaço continuam lá, mas em fragmentos e os trabalhos existem de acordo com a distância a que os seus vários elementos são projectados, espalhando-se e acumulando-se, num aparente acaso, e dirigidos pelo artista. Ele é, ou nós somos, responsáveis por tudo naquele campo de acção: o largar, o atirar, o golpear. A sugestão de espaço infinito é contrariada pelo corpo que limita a distância a que se consegue lançar um material, ou a quão longe se consegue ver ou imaginar.

No final da década de 60, Barry Le Va fez uma performance (*Velocity Piece #1*, Outubro de 1969, apresentada na Ohio State University, na cidade de Columbus) na qual corria ao longo do comprimento de uma sala até ir ao encontro da parede. Fazia uma pausa de trinta segundos e corria no sentido oposto até ser detido pela outra parede. Parava trinta segundos. E isto repetido durante três horas, até estar exausto. Só o som da corrida dos seus passos, o bater do corpo contra a parede e as pausas de trinta segundos são ouvidos ou experimentados na exposição, através de altifalantes colocados nas extremidades de uma longa rampa. Uma situação em que o observador,

através do som e privado da imagem é, contudo, conduzido ao trabalho através da imagem ‘sugerida’ ou imaginada.



Barry Le Va, *Velocity Piece#2*, 1970.

“Eu queria, por momentos, remover alguns aspectos visuais do meu trabalho e envolver a audiência no tempo e em algo mais físico. Em termos da peça *Velocity*, o que realmente me interessava era a função do estéreo, a acústica do espaço e a sua localização relativamente ao contexto mais imediato. Considero-a experimental no que respeita a afastar-se de um formato visual.”¹¹

Este é o primeiro trabalho envolvendo som que Le Va tem a oportunidade de executar e a primeira obra performativa do artista. Mas, para este, outros aspectos demonstram ser vitais, nomeadamente a relação entre a ‘actividade’ no interior da sala e a do exterior circundante, concretamente, o ‘corredor’ situado paralelamente à galeria. Tratando-se de uma escola, o corredor é um espaço de circulação constante pelos estudantes o que cria um paralelismo com a acção a decorrer na galeria. Por outro lado,

¹¹ Barry Le Va, entrevista com Liza Béar e Willoughby Sharp, in *Avalanche* nº3 (fall 1971), p. 64.

no que concerne intencionalidade, densidade, configuração e duração do movimento, as duas actividades provam ser diametralmente opostas. No corredor o fluxo de movimento é variado, com ritmos diferentes e sem uma estrutura subjacente. Na galeria, por seu lado, somos confrontados com uma ordem no movimento e na organização do espaço o que determina uma actividade muito concentrada. De facto, são os sons – o da galeria e o do corredor – que, ‘misturando-se’, se tornam responsáveis pela interação entre os dois espaços.

As obras de Le Va contêm a implicação do gesto que lhes dá origem ou, melhor dizendo, são, no fundo, ‘gestos’. Isto é: os gestos também são ‘pistas’ que o artista nos dá mas cuja descodificação permanece um mistério, possivelmente só desvelado pela intencionalidade do gesto em si mesmo.

“Estas obras não eram uma afirmação acerca dos materiais ou de um processo específico. Eram relativos ao tempo, ao lugar e à minha actividade física.”¹²

Os desafios e as resistências – empurrando, puxando, alterando, fragmentando – que o trabalho implica e que propõe, ao próprio artista e ao observador, são os responsáveis por uma arte que constantemente solicita uma persistência cognitiva, visual ou ‘musical’. É uma arte que afecta tanto a visualidade quanto todas as outras dimensões que ultrapassam a materialidade da obra.

A diversidade da prática de Le Va – fotografia, pesquisa teórica, escrita, desenho, instalações e uma variedade de materiais incluindo o seu próprio corpo – coincide essencialmente com a necessidade de responder a solicitações críticas e que põem em causa a arte enquanto um objecto estabilizado. Lucy Lippard, no seu texto “Intersections” (Intersecções), de 1985, olha retrospectivamente para as décadas de 60 e 70, nas quais ela contribuiu com as suas reflexões, mencionando uma cultura afirmativamente experimental e que enfaticamente se desliga da ‘forma’. Os artistas estavam a construir obras ‘invisíveis’ que incorporavam o espaço onde se inscreviam e cujo objectivo era “expandir os eixos e os vórtices da arte para o ‘mundo real’.”¹³

Nas décadas seguintes, de 70 e 80, as obras de Barry Le Va exibem um maior controlo nas formas que já não são irregulares. Tudo é sujeito a uma geometria mais normativa, do círculo, do rectângulo e da linha como, por exemplo, em *Accumulated Vision: Series II* (1977/2005). Esta obra revela uma qualidade lírica, ao mesmo tempo que estabelece, através dos seus vários elementos constituídos por longarinas de madeira, um mapeamento, no chão e na parede, de tal forma que direcciona o olhar do observador para o exterior como, também, para o interior do espaço.

A necessidade de ir para lá do dado, do pré-concebido, abrange a órbita das acções já iniciadas pelo artista em peças e práticas anteriores. Existem agora pontos de vista, perspectivas que parecem estender-se para lá do espaço onde existem, o qual, nas esculturas, é sempre um espaço real e, nos desenhos, baseado em espaços concretos. Le Va estabelece as coordenadas da existência individual que, em alteração constante,

¹² Ibid., p. 66.

¹³ Lucy Lippard, *Intersections, Flyktpunkter/Vanishing Points*, Stockholm: Moderna Museet, 1984, pp. 11-29.

exemplificam um diagrama ambíguo, entre a precisão de lugares específicos e a dinâmica da experiência.

1.5. Joan Jonas

Joan Jonas nasceu em 1936, na cidade de Nova Iorque. Estudou história de arte no Mount Holyoke College, onde concluiu o bacharelato em 1958. Também estudou escultura e desenho no Boston Museum School. Durante o curso de mestrado, que finalizou no ano de 1964, na Universidade de Columbia, estudou escultura, poesia moderna e arte antiga da Grécia e da China.

Jonas começou a desenvolver trabalhos em vídeo e performance pouco tempo depois de artistas como Valie Export e Carolee Schneemann desenvolverem as suas experiências na mesma área. Jonas foi influenciada pelas inovações radicais do grupo *Judson Memorial Church*, onde participou em workshops orientados por Yvonne Rainer, Deborah Hay e Trisha Brown.

A linguagem que Jonas utiliza nas suas obras tem uma estrutura aberta, orgânica e que, com a experimentação, requisita um sistema particular de signos. A mitologia a que recorre e reinventa, oferece uma imagética nova e que Jonas nos apresenta de forma fragmentada, colocando o observador numa relação também ela de desmembramento com a obra. Tornamo-nos, assim, responsáveis por novos significados do trabalho através da pluralidade de experiências, participando activamente na actualização da obra. As várias dinâmicas físicas desta interação envolvem o artista/escritor/performer assim como o observador/leitor/participante, tornando este último num ‘sujeito em processo’.

Através do seu trabalho, Jonas examina ou investiga o ‘folclore’, a ‘representação’ e o real em confronto com o imaginário. As referências para este universo tão peculiar encontram o seu fundamento em James Joyce, nos poetas ‘Imagistas’ americanos e em Jorge Luís Borges.

Durante os anos de formação, Jonas influenciou-se pelo simbolismo rico da cultura secular japonesa, particularmente pelo teatro, Noh e Kabuki e, também, nas participações em *happenings* e *performances* no grupo *Judson Memorial Church*. Os filmes *underground* protagonizados por Jack Smith bem como outros filmes de carácter experimental projectados na *Anthology Film Archives*, são outro ponto de referência para a jovem artista.

Em 1968, Jonas faz a sua primeira performance para uma audiência e que teve lugar numa praia (parte das filmagens deste evento seriam utilizadas no seu primeiro filme, *Wind*). Esta performance incluía um conjunto de pessoas usando indumentárias peculiares, com espelhos, e movimentando-se de acordo com uma coreografia pré-estabelecida. Muitos dos temas expostos nesta performance seriam revisitados em obras posteriores, nomeadamente: o mito, o ritual, o desenho, o corpo, a repetição e a câmara de vídeo enquanto dispositivo para se relacionar com o observador.

Assim como Export trabalhava as várias dimensões do corpo feminino através do cinema, Jonas abordava uma dimensão espacial, abstracta, do corpo utilizando o vídeo. Esta aproximação à linguagem videográfica, contudo, era contrária à prática artística convencional desta disciplina nos finais dos anos 60 e inícios de 70, centrada no

imediatismo que o vídeo proporcionava e na convicção de que este, contrariamente à televisão, era um médium democrático. Por outras palavras, o vídeo era a linguagem eleita, em grande parte pelas suas qualidades intrínsecas de convocar o tempo real: era considerado como um meio de representação que revelava o próprio processo.

Joan Jonas, por sua parte, iria inverter o uso do vídeo e as suas tecnologias a favor da desarticulação do corpo: tanto um corpo imaginado íntegro como a sua aparente capacidade de comunicar. Para Jonas, o vídeo é sobretudo a possibilidade dos seus artifícios implícitos de ‘espelho’, em primeiro lugar, e de sinal de *feedback*, em segundo lugar, actuando como metonímias da capacidade do vídeo de apresentar um corpo imaginado coerente, espacialmente e temporalmente imanente.

Na complexidade das suas instalações, que incluem desenho, poesia, escultura, filme, vídeo, performance e dança, Jonas analisa a acção e interação do corpo performativo e as suas transformações. Nas suas próprias palavras:

“Eu não vejo uma diferença fundamental entre um poema, uma escultura, um filme ou uma dança. Um gesto tem para mim o mesmo peso que um desenho: desenhar, apagar, desenhar, apagar – memória apagada.”¹⁴

Na primavera de 2010, Joan Jonas tinha vários dos seus trabalhos expostos em diferentes espaços de Nova Iorque, nomeadamente *Mirage*, numa das salas do MoMA, a obra *Reading Dante III*, na galeria Yvon Lambert e *Drawing/Performance/Video* no Location One, no Soho. Numa entrevista com Karin Schneider, aquando destas apresentações públicas, Joan Jonas revela alguns aspectos relacionados com o acto de desenhar em diferentes contextos do seu trabalho:

“Desde o início que tenho inventado modos de fazer desenhos em relação a performances, ao vídeo, ao monitor, à câmara e ao espaço. Fazendo a curadoria da minha própria exposição, escolhi exemplos de quase todos os desenhos que fiz em performances ou em relação à câmara. Um desenho físico (representando uma cobra) de *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, está lá assim como o vídeo que me mostra a fazer esse desenho. Da instalação *Lines in the Sand*, está um vídeo de desenhos da esfinge e da pirâmide, repetidos, a giz sobre ardósia. Também incluí desenhos executados quando fiz a performance do movimento coreografado e do vídeo para *Celestial Excursions* (2000) de Robert Ashley. E o novo trabalho de Double Lunar Rabbits – desenhos a tinta sobre um ecrã curvo que concebi no Japão em Janeiro passado.”¹⁵

“Tenho de me concentrar no desenho ou não o consigo fazer, mas o facto é que no acto de desenhar diante de uma audiência ou de uma câmara, faço-o em relação a um

¹⁴ Joan Jonas, *Scripts and Descriptions 1968-1982*, ed. Douglas Crimp (Berkeley: University Art Museum/Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1983), p. 137.

¹⁵ Joan Jonas, entrevista com Karin Schneider, in *Bomb Magazine*, 112/Summer 2010, ART.

contexto, portanto o desenho é diferente. Não me concentro só no desenho mas também no momento da performance. É isso que me interessa quando desenho numa performance, quer com uma audiência ou com uma câmara.”¹⁶

Jonas, uma construtora de imagens, mistura elementos culturais, épicos, da mitologia, com outros da narrativa pessoal, vídeo e outras disciplinas. Na maior parte das suas obras, como por exemplo em *Mirror Piece* (1967), Jonas escrutina fenómenos da percepção, juntando elementos coreográficos japoneses, Noah e Kabuki, desenho e escultura. A mistura de linguagens coloca a artista e o observador no desafio imprescindível do híbrido, da mistura que constrói a própria experiência. As imagens que Jonas propõe partem do corpo, conjunto material, uma imagem que actua como as outras, recebendo e devolvendo movimento. É no sentido da concretização da experiência que o híbrido, ao propor uma imagem impura, existe ‘entre’ coisa e representação. Os trabalhos de Jonas, no seu hibridismo, convocam um conjunto complexo de ‘imagem’ que são a própria experiência.



Joan Jonas, *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2004.

¹⁶ Ibid.

1.6. Robert Morris

Robert Morris nasceu em 1931, em Nova Iorque, cidade onde vive e trabalha.

Quando Donald Judd viu os primeiros trabalhos minimais de Robert Morris expostos na Green Gallery, em 1963, em Nova Iorque, descreveu-os como potencialmente interessantes ao mesmo tempo que, na sua redutibilidade, “não tinham muito para ver”.¹⁷

As peças de Morris são visualmente minimais mas poderosas enquanto conceito espacial. Ao reduzir visualmente as obras, nivelando os pormenores e salientando as suas características espaciais, Morris apresenta-as como unidades formais ou, como ele as apelidava, “gestalts”, referindo que a *gestalt* providencia uma energia cognitiva que dá unidade à forma, reduzindo-a a uma essência, a uma forma primordial.

O minimalismo nas artes visuais, em particular na escultura, parece bastante distante do minimalismo na música, nos seus elementos ‘decorativos’, repetitivos, como nas obras de Steve Reich ou de Philip Glass. Nesta perspectiva, o ‘silêncio’ de John Cage é apropriado para criar um contexto para as obras de Robert Morris e, Marcel Duchamp, dá sentido ao hibridismo visual/verbal, dos objectos de Morris. A relação entre arte e linguagem, objecto e legenda, é um dos paradoxos da escultura minimalista. Por um lado, somos confrontados com a essencialidade e a elementaridade de obras ‘sem título’, ou com denominações literais, como *Beam* (viga) ou *Box* (caixa). Estes ‘títulos’ parecem esgotar tudo o que se pode dizer destes trabalhos e a própria experiência visual destas obras. O Minimalismo em si parece desafiar a noção de ‘leitura’ ou de ‘interpretação’ da obra de arte.

“Nenhuma outra arte foi tão dependente das palavras como o são estas obras comprometidas à materialidade silenciosa... Quanto menos há para ver, mais há para dizer.”¹⁸

O interesse de Morris pelo Minimalismo – sendo Morris um dos intervenientes com um discurso mais articulado – era muito mais complexo do que o desejo de criar um ‘estilo’ dentro de um determinado movimento. O seu interesse, genuíno, como o de muitos artistas da sua geração, reside na necessidade filosófica da arte e o ‘uso’ da escultura enquanto veículo da reflexão artística.

Morris constrói objectos para a reflexão filosófica, objectos que não necessitam de se aparentar com nenhuma ‘família’ de coisas ou de algo que possa ser legendado. Aquilo que os seus trabalhos partilham entre si não é ‘visível’ nem ‘representável’. Estes objectos requerem tempo de nós, muito mais tempo do que aquele que uma legenda

¹⁷ Donald Judd, *In the Galleries*, in *Arts Magazine* 37, nº 8 (May 1963), reeditado in *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975* (Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1975), p. 90.

¹⁸ Harold Rosenberg, *Defining Art*, in *The New Yorker*, February 25, 1967, reeditado in Battcock, p. 306.

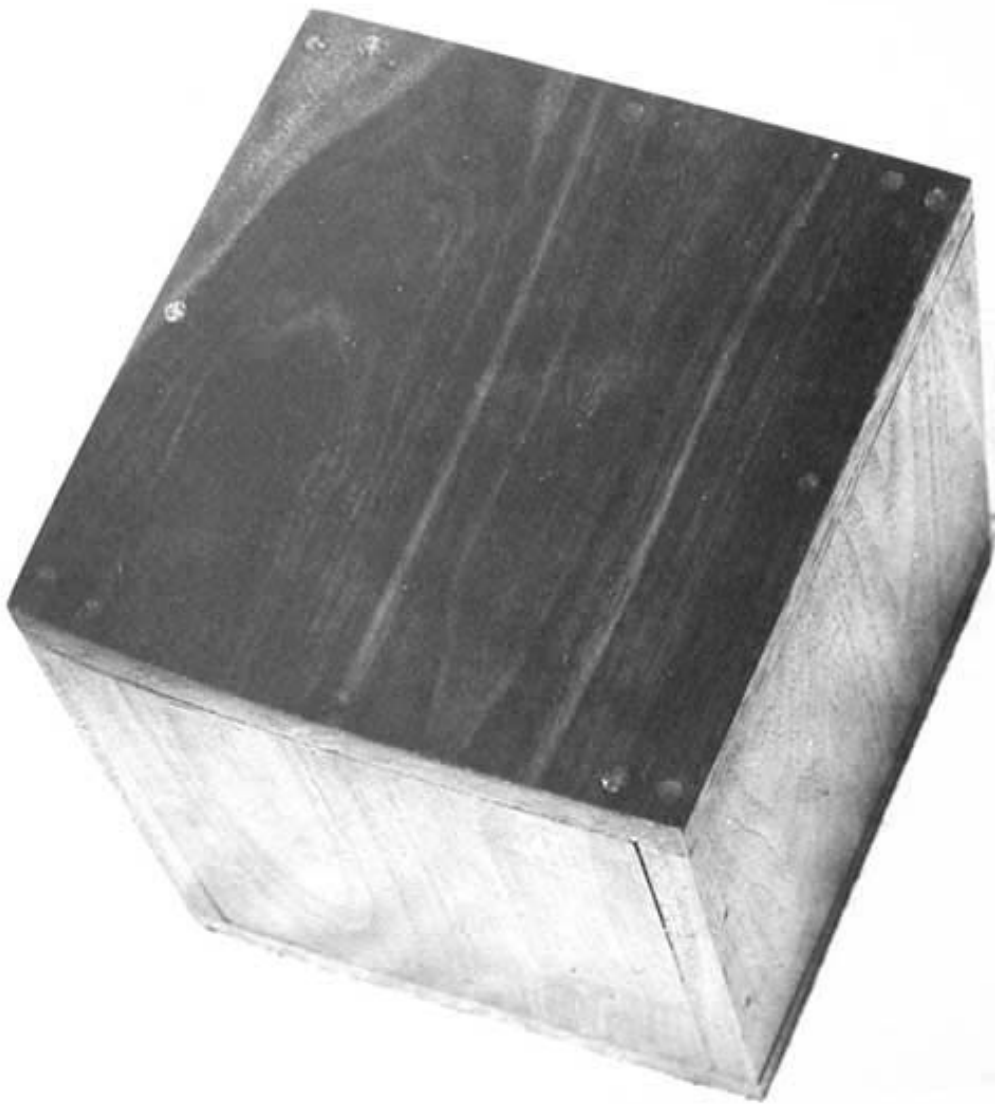
permite e não se trata de um processo de interpretação, uma duração hermenêutica e uma descrição que levam a um sentido ou significado escondidos. Trata-se de um movimento a partir de um conjunto de pistas e de problemas não resolvidos que solicitam a nossa atenção.

O conjunto da obra dos anos 60 de Robert Morris reside, acima de tudo, na investigação e primazia do processo, da relação e do encontro. Nessas obras, assim como nas colaborações em performances com Simone Forti, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, entre outros, é a acção, ou conjunto de acções, baseadas em gestos e movimentos banais do quotidiano, que assumem primazia sobre a forma final.

Podemos já adiantar: é na forma activa dos gerúndios “fazendo”, “intuindo”, nas relações inerentes a estas actividades, entre artista e material, por um lado, e entre o observador e o que Morris apelida de *situation* (situação), por outro, que o trabalho encontra as suas derivações físicas.

Na obra *Box With The Sound Of Its Own Making* (1961), este conceito, *situation*, e as suas implicações temporais, é expandido. Como o nome sugere, é uma caixa em nogueira com nove polegadas e três quartos em cada dimensão que contém um gravador e um altifalante, onde se reproduz, numa fita áudio de três horas, os sons da sua construção. A história desta obra tem origem numa performance musical durante um concerto organizado por Henry Flynt, em Harvard, em 1961. No mesmo ano, *Box* foi objecto de uma audição privada por John Cage, que visitou Morris no seu apartamento e, aparentemente, escutou a gravação integral de três horas. Para Morris é importante que o observador esteja consciente que estabelece relações com o objecto à medida que o apreende, de acordo com posições e condições distintas. No caso de *Box*, estas posições serão posições no tempo, mais do que no espaço, movendo-se entre condições de construção versus recepção. Passado e presente, fazendo e intuindo, tornam-se uma única experiência.

Box With The Sound Of Its Own Making é simultaneamente o som de uma escultura e uma escultura com som. Constitui um dos primeiros exemplos de um trabalho existindo igualmente enquanto escultura e obra sonora. Similarmente híbrido, *Blank Form* é um manifesto enquanto obra de arte (ou vice-versa) de 1961, originalmente concebido para se incluir na obra de La Monte Young e Jackson MacLow, *An Anthology of Chance Operations Concept Art Anti-Art Indeterminacy Improvisation Meaningless Work Natural Disasters Plans of Action Stories Diagrams Music Poetry Essays Dance Construction Mathematics Compositions*. *Blank Form* é uma obra textual: simultaneamente um conjunto de instruções para construir algo, e algo que foi construído. Neste sentido é como um texto/partitura e como algumas obras da autoria da *Fluxus-associated artists*, e outras, do mesmo período. Na sua forma de manifesto, *Blank Form* aparenta-se, estruturalmente, a *Box With The Sound Of Its Own Making*, pois ambos os trabalhos são o resultado de um processo, a documentação desse processo e um conjunto de instruções para replicar esse mesmo processo. Ambos podem ser tidos como um exemplo do que pode ser apelidado de ‘composição retrospectiva’, na qual o acto de compor procede do acto performativo.



Robert Morris, *Box with the Sound of its Own Making*, 1961.

1.7. Stockhausen

Karlheinz Stockhausen nasceu em Modrath, Alemanha, a 22 de Agosto de 1928. As ideias características, se assim se pode dizer, expressas pelo compositor, abrangem muitas áreas do pensamento, tanto abstracto quanto concreto. Por um lado, Stockhausen não fica alheio à necessidade de direccionar o seu desejo e a sua energia para uma dimensão criativa e é com essa mesma necessidade que emprega a palavra para preencher com ela aquilo que não consegue com a sua música.

Raramente satisfeito com um discurso argumentativo, o seu ‘estilo’ verbal torna-se uma forma directa de expressão, explorando ‘regiões’, ‘aspectos’ seus, idiossincráticos. E, é neste contexto que emerge uma espécie de ‘biografia espiritual’, reveladora de uma mentalidade artística cuja energia pioneira nunca se sobrepôs à necessidade de uma sensibilidade musical: a sua subjectividade.

No seu processo, Stockhausen procura ir sempre para lá do que é ‘possível’, integrando as realidades que o rodeia – uma atenção para as diversas facetas que compõem o mundo seu contemporâneo.

Mas, para lá das várias actividades e das associações que o compositor fomenta, é na sua música que melhor expressa a sua visão artística e, de uma forma alargada, a relação que pretende com a vida.

Das suas ‘visões’, distinguimos um grupo de ideias com consequências práticas, resultado de uma mente integrada no seu tempo e, da sua ‘voz’, projecta-se o ideal da música nova.

A sua influência directa é vasta, bem como a sua intuição para transmitir o essencial de ideias musicais genuínas e relevantes do seu tempo. Algumas obras exploram o uso do gira-discos e a possibilidade do ouvinte fazer a sua própria ‘exploração’ da música gravada, escutando, por exemplo, repetidas vezes a música de Stockhausen. A muitos níveis, o gira-discos representa o instrumento musical vindouro (a gravação estereofónica em disco representava, em 1955, uma coisa do futuro) como uma nova ‘categoria’ de instrumento musical mas também como possibilidade formal. Estas são considerações que povoam a mente do compositor quando realizou *Gruppen* (*Grupos*), uma obra de 1955 para três orquestras, e uma peça que Stockhausen menciona com algum destaque quando de refere ao uso do gira-discos. Trata-se da liberdade que este proporciona ao ouvinte de, na sua privacidade, ouvir a obra, controlando o volume de som, seleccionando partes, repetindo a audição as vezes desejadas.

Mas, para lá desta audição em diferido, a música enquanto evento ao vivo e em directo, foi sendo gradualmente apreciada no envolvimento do compositor com a circunstância física de uma audiência. A performance em si, assume uma gravidade particular, enquanto evento social e uma comunhão que procura uma ‘elevação do espírito’. A música escrita, a partitura, serve nesta situação um papel quase que secundário, tanto como objecto de contemplação que faz aderir o espectador, quanto um reencontro com o ouvinte que reconhece familiaridade na obra. Deste modo, o concerto enquanto evento de comunhão social, abre a porta para a possibilidade de uma música mais

vocacionada para uma participação activa do espectador, a criação de uma obra em que cada participante (músico e espectador) pode verdadeiramente encontrar a sua identidade.

Esta ideia transformadora da interpretação musical tem implicação directa na composição criando uma maior flexibilidade, uma ruptura com o passado na direcção da obra indeterminada. Neste novo plano estrutural da música não há, de alguma forma, o descuidar do pormenor ou do rigor e da precisão, trata-se de um novo entendimento da obra, uma nova perspectiva na relação do autor com a obra criada.

As implicações na estrutura de uma obra assim vocacionada estabelecem um novo paradigma de relação com o mundo e, nesse sentido, é o entendimento deste último como um todo em que cada elemento existe como parte de um *continuum*. Assim, também esta ‘nova’ música é um *continuum*: cada tom ou som na música de Stockhausen é uma ponte para cada ‘porção’ do fluxo musical.

A noção de *continuum* ou de continuidade é central na obra de Stockhausen. No seu texto *How Time Passes* (1957), as ideias de *continuum* e de unidade são expressas como uma teoria científica no sentido de unificar as variações de tom e de timbre com as de ritmo.

Apesar da controvérsia gerada em torno do texto de Stockhausen, e da possibilidade concreta de aplicação das teorias iniciais do músico, o desejo de juntar estas variantes musicais torna-se o aspecto mais significativo das suas ideias e reveladas na sua música. O objectivo constante das suas pesquisas é o poder de transformação e a forma como tal se opera no tempo pela música. “Nada é ouvido duas vezes da mesma maneira”¹⁹, afirma.

“A música consiste de relações de ordem no tempo. Ouvimos as alterações no campo acústico: silêncio – som – silêncio, ou som – som; e entre as alterações distinguimos intervalos de tempo de magnitude variável. Estes intervalos de tempo podem intitular-se *fases*.

Para se comparar um grupo de fases com outros grupos distinguimos entre grupos-fase ‘periódicos’ e ‘não-periódicos’ e, entre estes extremos, distinguimos um maior ou menor número de estados de transição (como desvios de ambos os grupos periódicos ou não-periódicos, dependendo de qual predomina).”²⁰

A ideia de forma aberta ou de algo que existe sem delimitações; algo que sempre existiu e que continua no tempo, implica a concepção de obras de duração infinita. A tais formas Stockhausen apelida de ‘formas momento’ (*moment forms* ou *now forms*)

¹⁹ Citado no texto de Karlheinz Stockhausen, *Concerning my Music* (1956, for a broadcast of *Kontrapunkte*), Karl H. Worner, in *Stockhausen, Life and Work*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1976, p. 30.

²⁰ Karlheinz Stockhausen, *How Time Passes*, in *Die Reihe musical journal*, 3ª edição, vol.3, 1959, p. 10.

²¹ ou, ainda, de acordo com a sua duração, ‘formas sem fim’ (*unending forms*) ²². Tal não significa realizar concertos ou performances intermináveis, Stockhausen faz uma distinção entre *start* e *beginning*, *finish* e *end*. Quando fala em *beginning*, refere-se a um fenómeno no qual um som é iniciado; quando se refere a *end*, está a pensar em algo que se abeira da sua conclusão, cessando de se ouvir e extinguindo-se. Por outro lado, o músico associa as palavras *start* e *finish* com a noção de cesura que inclui uma duração cuja característica é a de um excerto de um *continuum*. Do mesmo modo, *beginning* e *end* são próprios das formas fechadas e finitas, enquanto que *start* e *finish* são relativos às formas abertas (*open forms*) ²³. É por esta razão que Stockhausen se refere a *unending forms* (formas sem fim) mesmo que a performance seja finita na sua duração, isto é, do ponto de vista da sua execução.

A obra *Stimmung* (1968), para seis vocalistas, é o fruto de uma encomenda do *Collegium Vocale* da *Rheinische Musikschule* da cidade de Colónia. Stockhausen compôs esta obra durante os meses de Fevereiro e Março, quando estava a viver numa casa alugada na cidade de Madison em Connecticut, nos E.U.A.. Antes, porém, tinha estado no México onde foi influenciado pelas ruínas que visitou em Oaxaca, Mérida e Chichenitza. Permaneceu horas sentado em cada pedra, observando as proporções de alguns dos templos maia, ligeiramente ‘distorcidos’ na sua geometria. Os nomes mágicos entoados na composição são de deuses astecas e tinham sido recolhidos pela antropóloga americana Nancy Wyle.

Stockhausen relaciona a sua experiência da paisagem mexicana com a linguagem musical dos modelos silábicos de *Stimmung* e da sua natureza ‘desfasada’. Este tipo de técnica já havia sido trabalhada extensivamente nos inícios da década de sessenta pelos compositores minimalistas como, por exemplo, La Monte Young, Steve Reich e Terry Riley. A música destes minimalistas caracteriza-se pela repetição de breves frases musicais, recorrendo a uma técnica denominada *phase shifting* na qual padrões rítmicos similares são executados em ligeira dessincronia criando uma sobreposição de texturas. Os modelos silábicos e os nomes mágicos cantados em *Stimmung* são, com efeito, como os monumentos que interrompem a quietude da paisagem mexicana: ao longo da obra, ‘edifícios são erguidos e assimilados’ e o ouvinte é colocado na posição do observador que gradualmente descobre que a sobreposição de estruturas gera um novo repertório visual que em muito se afasta da organização básica de estruturas isoladas.

A assimilação e transformação de padrões têm um efeito hipnótico que se associa à música minimalista. Esta comparação pode ser útil, por exemplo, ao nível da harmonia, onde existem similitudes entre *Stimmung* e a obra *In C* de Terry Riley. Em termos do seu conteúdo rítmico, as alterações em *Stimmung* são mais rápidas do que na composição minimalista e não tão subtis na forma como introduzem novos padrões. Trata-se de um único acorde cantado segundo um método de composição tímbrica, estabelecendo uma única harmonia baseada nos 2º, 3º, 4º, 5º, 7º, e 9º harmónicos que sublinham a 9ª maior do acorde em si bemol. Desta forma, esta obra cria um efeito

²¹ Karl H. Worner, Stockhausen, Life and Work, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1976, pp. 107-112.

²² Ibid., pp. 107-112.

²³ Ibid., pp. 107-112.

atmosférico, uma conotação do termo alemão *Stimmung* e que também significa *ethos* e harmonia espiritual assim como também contém ‘escondida’ a palavra *Stimme*²⁴ (voz). Esta é uma noção que reflecte a percepção de Stockhausen do efeito da música. Na qual cada indivíduo tem um ritmo próprio e que é modulado pela resposta do ouvido ao som.

Em cada performance de *Stimmung* não existe maestro, cada cantor recebe um conjunto de três páginas com o esquema, o modelo silábico e os nomes mágicos. A ordem dos modelos e dos nomes pode ser decidida *a priori* ou durante a performance. Os cantores vocalizam com grande suavidade, recorrendo ao uso de amplificação para permitir a audição de todas as nuances. Ocasionalmente um som harmónico puro é ouvido de um gravador para permitir que as vozes permaneçam no tom.

Karlheinz Stockhausen, partitura de *Stimmung*, 1968.

Esta obra convoca tanto o intérprete quanto o ouvinte a uma actualização constante da obra, naquilo a que se refere o ritmo interior veiculado pela intuição e revelado através

²⁴ Karl H. Worner, *Stockhausen, Life and Work*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1976, p. 65.

do acerto constante da harmonia, nas suas transições e modulações, onde as sílabas se perseguem, condensando-se em palavras.

Stockhausen transformou a música do século XX e do século XXI. As suas contribuições incluem a introdução e desenvolvimento de ideias e conceitos que ultrapassam a sua esfera específica de interesse para contaminar a dia-a-dia nos seus aspectos mais banais.

Do serialismo à música electrónica, do *happening* musical aos ciclos de obras para cada dia da semana e para cada hora do dia; desde o *continuum* sonoro a *Cosmic Pulses* (2007).

Quando escutamos Gruppen para três orquestras não devemos tentar escrutinar o modo como a obra organiza várias escalas, velocidades, timbres, tonalidades, etc. Em vez disso, devemos deixar-nos envolver na experiência sonora que a obra cria durante 23 minutos que se desdobram e que transformam o ouvinte que mergulha nesse fluxo de som.

A vitalidade da música de Stockhausen está precisamente na tensão entre um desejo na experimentação estrutural e a energia irresistível que emerge das suas composições.

1.8. John Cage

John Cage nasce no dia 5 de Setembro de 1912, em Los Angeles, Califórnia.

A ‘aura’ de Cage, a sua influência decisiva enquanto um músico pioneiro da vanguarda cultural do século XX, é algo que acompanha o nome deste artista. A sua influência, muitas vezes circunscrita à área da música é, no fundo, muito mais vasta e, ao longo da sua vida, Cage sempre esteve ligado à arte nas suas mais variadas manifestações. Arte e vida são uma coisa só, para John Cage.

Depois dos seus anos de formação com Henry Cowell, Adolph Weiss e Arnold Schoenberg, John Cage conhece duas personalidades que serão essenciais na sua exploração artística e com as quais terá extensas colaborações: Robert Rauschenberg e Merce Cunningham.

É no Black Mountain College que os três artistas partilham experiências, ao mesmo tempo que a vanguarda norte-americana, de meados do século XX, se inscreve no panorama cultural mundial.

Merce Cunningham funda a sua companhia de dança durante estes anos no Black Mountain College e da qual Cage será o seu ‘conselheiro’ musical - também compondo várias obras.

Neste mesmo local e na mesma altura, Buckminster Fuller concebe a sua cúpula geodésica e o próprio Cage organiza, em 1952, um evento ‘teatral’ considerado como o primeiro *happening*.

Muitas das ideias a que Cage dará forma neste período assentam o seu pilar em Marcel Duchamp. Com processos similares aos do artista francês, Cage reconhece que materiais cuja finalidade não é musical podem ser usados nessa área e com resultados entusiasmantes. Daí que a possibilidade de usar objectos do dia-a-dia, no processo de transmutação, essencial ao processo criativo, se torna uma realidade.

Desta forma, e gradualmente, Cage começa a dar os primeiros passos na transformação do objecto musical. Não muitos anos atrás, em 1938, tinha submetido um piano a uma ‘preparação’ particular, recorrendo ao uso de parafusos e outros pequenos objectos. Na sequência deste, o instrumento musical é substituído por revistas, uma janela e uma mesa, como na obra *Living Room Music*, de 1940. Numa outra obra, de 1951 (*Imaginary Landscape nº4*), utiliza doze rádios cuja organização compositiva tira partido do acaso, daquilo que cada estação emissora estiver a transmitir no momento da *performance*.



John Cage, *Living Room Music*, 1940, interpretada pelo Cluster Ensemble, 2012.

Ao longo da sua vida, Cage desenvolve várias ‘técnicas’, recorrendo à tecnologia ou ao *I Ching* ²⁵, que lhe permitem tomar decisões nas suas composições e que geram uma grande abertura para o intérprete ou até para o espectador/ouvinte. A introdução do ‘acaso’ nas suas obras não significa que Cage deixa de tomar decisões mas sim, que toma decisões diferentes, no sentido da formulação de questões.

Nos anos seguintes, Cage continuaria a sua aventura, proseguindo uma pesquisa cuja prática incluiria cada vez mais o ‘indeterminado’ na estrutura das suas composições.

“Originalmente tínhamos pensado naquilo a que se pode chamar de ‘belo imaginário’, um processo de despojamento com apenas algumas coisas a despontar... E depois, quando finalmente nos debruçámos sobre o trabalho, uma espécie de avalanche irrompeu e que de forma nenhuma correspondeu àquele ideal de belo que tinha sido o nosso primeiro objectivo. Para onde vamos, então?... Bom, o que fazemos é continuar, nesse caminho surgirá, sem dúvida, uma revelação. Não tinha ideia de que isto iria acontecer. Tinha uma ideia de que algo diferente aconteceria. Mas as ideias são uma coisa e o que acontece é algo diferente.” ²⁶

²⁵ O *I Ching* é um texto clássico chinês, também apelidado de *Livro das Mutações*, composto por vários níveis ou ‘camadas’, adicionadas no decorrer do tempo. Constitui-se como um dos mais antigos e únicos textos chineses e que pode ser compreendido e estudado enquanto oráculo – livro da sabedoria. John Cage introduz em várias composições musicais um ‘método do acaso’ baseado no texto chinês. O *I Ching* é um sistema centrado em símbolos, usado para identificar ordem em eventos do acaso. Assim, para Cage, tornou-se a perfeita ferramenta para criar composições estruturadas no acaso.

²⁶ John Cage, *Where are we going? And what are we doing?*, in *Silence*, Wesleyan University Press, 1961, pp. 220-222.

Em 1952, Cage compõe, muito possivelmente, a sua obra mais icónica: 4'33''. Esta obra de silêncio é um gesto dramático e grande parte da dramatização reside na simplicidade do conceito: o compositor não 'cria' nada e o executante não 'executa' nada. A audiência testemunha esta acção pela primeira vez numa sala de concertos, um contexto impregnado de história, de 'história da música'. Mas a obra, se realmente atentarmos ao 'acontecimento', exprime uma ideia particular de 'silêncio', composto por três momentos distintos no tempo: David Tudor senta-se ao piano, levanta e fecha a tampa do teclado três vezes, respeitando o tempo de cada um dos três movimentos desta peça musical.

O encontro de Cage com o silêncio despoletou uma explosão de criatividade. Nos anos que se seguiram ao concerto, Cage compôs uma parte significativa da sua obra. O silêncio, canalizado pelo acaso e pela indeterminação, tinha a capacidade de gerar um infundável número de possibilidades, com ambos o inesperado e algo mais banal.

Cage compunha directamente do silêncio e a música que ele 'aí' encontrou fascinou-o: "era uma avalanche"²⁷, disse. Era o cumprir daquilo que tinha referido na obra *Lecture on nothing* (1950) sobre estrutura baseada no tempo em silêncio: "Trata-se de uma espécie de disciplina que, sendo aceite, ela mesmo recebe aquilo que decidirmos."²⁸

"O silêncio é todo o som não intencional. Não existe tal coisa como o silêncio absoluto. Por isso, o silêncio inclui sons e muito mais agora, no século XX. Os sons de aviões a jacto, sirenes, etc."²⁹

"Com silêncio, quero dizer a multiplicidade de actividades que constantemente nos rodeiam. Nós chamamos-lhe de 'silêncio' porque está liberta da nossa acção. Não corresponde a ideias de ordem ou o expressar de sentimentos..."³⁰

O significado e importância da obra de Cage é central para esta tese, nomeadamente as suas explorações no indeterminismo e as obras subsequentes que implicam uma renovação constante - o convocar do tempo da duração. Assim, um capítulo sobre a composição experimental de Cage é-lhe dedicado mais à frente neste texto.

²⁷ Ibid.

²⁸ John Cage, *Lecture on nothing*, in *Silence*, Wesleyan University Press, 1961, p. 111.

²⁹ John Cage, *Konstellanetz*, 1971, p. 166.

³⁰ John Cage, in C.H. Waddington, *Biology and the history of the future*, Edinburgh University Press, 1972.

1.9. Fluxus

1.9.1. Antecedentes: Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e as influências de Marcel Duchamp e John Cage

As considerações históricas nas artes visuais, na Europa e nos Estados Unidos da América nos anos 50 e 60, tendem a incidir nos desenvolvimentos a partir da pintura e da escultura modernistas. Este período tem sido visto como que orientado por uma visão existencialista do mundo e com o seu foco no indivíduo como factor determinante na arte. Tal ponto de vista interpretativo é mais evidente em textos e dissertações centrados no estudo do Expressionismo Abstracto e na abstracção em geral, nos Estados Unidos, e no estudo do informal e do tachismo ³¹ na Europa. Contudo, um número de explorações artísticas nas décadas de 50 e 60 propõem uma filosofia contrária à ideia de arte como meio de expressão pessoal.

Neste período, um conjunto de questões sobre arte e o seu fazer começa a fazer caminho e a desenvolver-se ou, nalguns casos, a ser reconsiderado o que alterará a direcção da arte contemporânea. Inúmeros artistas de todas as áreas criativas começaram a manifestar o seu descontentamento com as formas dominantes modernistas como o expressionismo abstracto nas artes visuais, a poesia *beat* na literatura e a composição serial na música.

Os princípios subjacentes a estas formas de expressão tinham sido associados de uma maneira crescente à autonomia artística, resultando, também, num distanciamento da arte como prática social.

Na década de 1950, um grupo alargado de artistas nos Estados Unidos, Europa e Japão iniciaram questões com o seu trabalho que contribuíram para a desconstrução da prática artista modernista:

- Será um artista alguém com talentos especiais e que o demarcam do resto da comunidade?
- Será uma obra de arte algo com um valor intrínseco?
- Para um objecto ser considerado arte tem de ser realizado pelo próprio artista?
- Uma obra de arte tem de ser um objecto?

Estas questões não são fundamentalmente originais mas surgem, com algumas alterações de contexto, das ideias já levantadas pelos futuristas, dadaístas e surrealistas na primeira metade do século XX.

³¹ A Arte Informal desenvolveu-se na Europa, nos anos 50 do século XX, paralelamente ao Expressionismo Abstracto que definiu as artes plásticas nos Estados Unidos da América, particularmente em Nova Iorque. O termo informal (sem forma) pretende dar relevo ao abandono de qualquer forma pré-estabelecida.

Os trabalhos dos artistas que integraram esta corrente, bastante diversos nos meios e expressões, podem ser incluídos em duas tendências: o abstraccionismo informal, baseado no automatismo dos surrealistas e o tachismo, (do francês *tâche*, mancha) que cria relações cromáticas e matéricas a partir de manchas.

Este período da década de 50 dá forma ao enquadramento teórico e conceptual para os desenvolvimentos posteriores, associados ao movimento Fluxus.

Os movimentos Futurista, Dadaísta e Surrealista, transmitiram às gerações seguintes, da década de 60, a aspiração de terminar com a separação artificialmente atribuída entre a arte e a vida no seu dia-a-dia. O projecto destes movimentos, todavia, não representava somente uma crítica à arte como espelho da sociedade burguesa e ao seu materialismo mas traduzia, também, uma necessidade de, com as estruturas artísticas, desafiar a ordem da cultura burguesa e, com isso, mais do que mudar a história da arte, alterar a história do mundo.

Embora muitos movimentos artísticos desafiassem aspectos visuais e de estilo, possuíam ainda algumas características fundamentais que os ligavam a estéticas passadas e que os mantinham afastados de práticas sociais. Os artistas do século XX deveriam, assim, entender que a vida representa toda uma dinâmica de qualidades não estáticas e, este sim, um modelo para a sua actividade e trabalho. Deveriam ainda, rejeitar a primazia da razão para abrir espaço à possibilidade criativa da vida no seu 'movimento'. Esta preocupação, coincidente com os pensamentos dos futuristas, tinha alicerces nas ideias do filósofo Henri Bergson e que argumentava que a matéria está num estado constante de fluxo, num permanente devir. Para se apreender esse fluxo (a realidade) há que recorrer ao processo intuitivo e não a operações de lógica. Desta forma, através da intuição, podemos experimentar a natureza como um processo. (Mais à frente neste texto, serão explanados os conceitos que, articulados entre si, constituem a filosofia de Bergson e que sustentam as questões levantadas nesta dissertação.)

Ao adoptar estas ideias sobre a natureza da realidade, podiam assim, os artistas, enfatizar o fluxo e a indeterminação no seu trabalho. Deste modo, o papel do artista libertava-se das convenções racionais e das normas sociais estabelecidas, instituindo uma dinâmica mais activa e participativa na sociedade. Este reconhecimento do dinamismo que implicava o envolvimento directo, político e social, também reclamava o desenvolvimento de novas formas artísticas, não estáticas. São estas, práticas como a performance, com características que absorvem a realidade mais imediata e que reflectem o fluxo e a temporalidade do gerúndio. Com isto, as várias formas de expressão artística começam a misturar-se, originando obras abertas e mais permeáveis à inclusão do observador.

Não existe uma verdade absoluta: a dialéctica é um mecanismo capaz de nos guiar mas não se deve sobrestimar a razão e a lógica. Para os dadaístas, a cultura ocidental tornou-se uma arena limitada pela sua filosofia subjacente das construções do pensamento racional. O potencial na arte existe, contudo, com a vocação inerente de se envolver com a liberdade da vida e de a alterar. Inclui as experiências do quotidiano, a banalidade do dia-a-dia, a irracionalidade, o acaso e as contradições implícitas em tais situações. Os dadaístas pretendiam libertar-se da cultura burguesa instituída mas, também, renunciar à lógica e à ordem de tudo atribuído ao *status quo*. Com esta finalidade, recorrem ao humor e à ironia nas suas performances bem como nos objectos que criam, expondo o ridículo da burguesia e focando-se nos paradoxos da vida.

Os objectos de arte eram um veículo para o comentário, a paródia e a blasfémia. O conceito de arte representava, então, o repúdio do racionalismo e da ‘grande verdade’, a rejeição dos mecanismos da cultura burguesa e o desejo de fazer uma arte que mais directamente correspondesse à vida.

Em adição aos movimentos Futurista, Dadaísta e Surrealista, Marcel Duchamp e John Cage surgem como dois pensadores e artistas responsáveis pela criação de um contexto propício ao surgimento do Fluxus. Sem as influências destes, o movimento Fluxus não teria existido. O Fluxus existe a partir da criação e do conhecimento do *ready-made* de Duchamp e do apagamento da autoria da obra por John Cage.

Embora Duchamp esteja associado aos movimentos Dadaísta e Surrealista, deve ser considerado individualmente pois a importância dos seus contributos estende-se a várias gerações de artistas incluindo a contemporaneidade.

O trabalho e as ideias de Duchamp incorporam um conjunto de questões centrais ao desenvolvimento da arte fora do contexto da galeria e do museu, nomeadamente na obra de Robert Morris e do próprio John Cage.

Um elemento central no pensamento duchampiano é o de remover o aspecto estritamente visual, da retina, na obra. Duchamp verificou que havia uma tónica excessiva nos atributos físicos da obra, resultado de a entender como fruto de um virtuosismo técnico e do ego do artista. Duchamp pretendia desmistificar o estatuto do artista, retirar a ideia de génio que lhe estava associada, assim como um determinado ideal de ‘bom gosto’ que se tinha estabelecido, principalmente pela classe burguesa.

Através do recurso a técnicas que envolviam o acaso, métodos impessoais de produção associados à indústria, Duchamp pretendia acentuar uma necessidade da obra não ser exclusiva de um virtuosismo manual, uma habilidade adquirida, senão mesmo herdada de algo ‘superior’. Muito provavelmente, podemos arriscar e afirmar que a invenção do *ready-made*, com a sua importância de definir um momento histórico, é a criação mais significativa de Duchamp e que justifica a necessidade atrás referida.

O *ready-made* de Duchamp levanta uma série de questões e representa uma maneira de perguntar:

- Quais as condições necessárias e suficientes para se considerar uma obra de arte?
- Será que uma obra de arte tem de ser construída pelo próprio artista?
- Uma obra de arte adquire esse estatuto só porque o artista assim o declara?

Estas são questões fundamentais para os artistas das gerações de 1960 e de 1970, interessados na obra centrada no processo e que questiona a sua própria natureza.

O significado e importância das ideias de Duchamp geram uma alternativa real ao *mainstream*, criam uma hipótese na arte do pós-guerra e representam uma mudança de paradigma.

Esta mudança de paradigma que emerge por volta de 1915, apelidada por alguns artistas de paradigma duchampiano, consiste na obra não servir uma ‘evolução’ em linha recta mas uma dispersão, uma abertura em várias direcções.

A relação entre o Fluxus e John Cage, profundamente impressionado com a obra de Duchamp, é muito mais forte e directa do que entre o Fluxus e Duchamp. Ben Vautier salienta o papel central de Cage no desenvolvimento do movimento Fluxus, declarando que este movimento não poderia existir sem aquele último.

Neste sentido, referem-se a indeterminação na composição, reinventada por Cage, assim como a filosofia Zen com a vontade de retirar o sentido de autoria na arte.

De acordo com Higgins, Brecht e Cage tinham longas conversas sobre as implicações das suas pesquisas:

“Só George Brecht parece partilhar o fascínio de Cage sobre as várias teorias do anonimato e da vida das obras fora do âmbito dos seus intérpretes e autores. Para o resto de nós, o mais importante é a criação de possibilidades.”³²

O estudo da filosofia Zen, em meados dos anos 40, trouxe a Cage uma consciência de que a racionalidade pode dar uma falsa impressão de que o mundo é estático. Ora, os princípios veiculados por tal pensamento expressam uma teia de relações entre os elementos, as pessoas e as coisas no mundo, que estão num fluxo e mudança constantes. Como Bergson afirmou, a ideia de que tudo está relacionado por um processo de alteração permanente e que tudo permeia, implica algo que transcende os limites da própria razão.

A metafísica Zen também se estende às noções de *eu* e levaram Cage a uma crítica da ideia do artista enquanto génio. A filosofia Zen interpreta o indivíduo como parte de um todo integrado e não enquanto uma entidade isolada.

O poder unificador do processo enquanto mudança, na visão de Cage, potencia a integração da vida em todas as suas actividades. Desta forma, Cage acredita que a arte deve harmonizar-se com a natureza e com o seu processo. A arte deve integrar as ‘operações’ do mundo natural e, assim, o acaso e a ‘mudança’ devem participar no processo criativo, artístico.

A participação do acaso é, para Cage, um meio para o artista se libertar dos fenómenos de gosto, do hábito e do ego. Significa, tal postura, que para se ser consistente com a natureza, a arte deve estar debruçada sobre equivalências e recusar hierarquias. Isto é: a arte, no seu processo, deve espelhar uma equivalência de valores, sublinhando que a experiência artística não está num patamar mais elevado que as experiências ordinárias e que participam da existência. Podemos afirmar, então, que o processo artístico devolve-nos uma consciência do meio que nos rodeia e nos envolve.

³² Dick Higgins, *On Cage's Classes*, in Richard Kostelanetz, *John Cage: An Anthology*, Nova Iorque: Praeger, 1970, p. 123.

O pensamento de Cage coincide com o de Duchamp em vários aspectos cruciais, embora vindos de situações e de proposições diversas. Tais são os exemplos em que ambos não acreditam que os artistas são protagonistas de uma actividade ‘superior’, detentora de uma verdade irrevogável, assim como o ego e o gosto não devem participar no processo criativo. Estas ideias estão no âmago do que viria a desenvolver-se com o movimento Fluxus.

A importância de John Cage e a sua influência junto dos artistas associados ao Fluxus é decisiva. Esta importância desenvolve-se a vários níveis e inclui as suas actividades enquanto escritor, professor e compositor. Uma das ideias significativas do trabalho de Cage nos anos 50, traduz-se na implementação de qualidades teatrais na performance musical. Nos inícios desta década, John Cage introduz elementos teatrais análogos aos da vida real (o ‘teatro da vida’) e que envolvem os sentidos da visão e da audição. Seriam estas práticas, além de outras, disseminadas numa das primeiras explorações performativas no verão de 1952, durante um evento multi-média no Black Mountain College.

Nos finais desta década, a influência de John Cage prolifera pelos Estados Unidos da América, ultrapassando as fronteiras e chegando à Europa e ao Japão. Nesta altura, Cage toma contacto directo com artistas diversos e que posteriormente participariam no desenvolvimento central do Fluxus.

Como Cage, muitos outros músicos e compositores europeus incluem o método de indeterminação nas suas obras como, por exemplo, Karlheinz Stockhausen que apresenta tais ideias aos seus alunos em Darmstadt.

Nos finais de 1950, e numa segunda visita a Berlim, John Cage e David Tudor apresentam uma performance para uma audiência muito receptiva e na qual se incluem La Monte Young e Nam June Paik. Estes viriam a juntar-se ao Fluxus nos inícios dos anos 60.

Nos Estados Unidos, o contacto de Cage com jovens artistas que viriam a integrar o movimento Fluxus, surgem, essencialmente, através das aulas que Cage lecciona na New School for Social Research, sob o título de *Composição na música experimental*. Um dos alunos, Dick Higgins, descreve a importância das ideias apresentadas nestas aulas como uma simultaneidade de temas que implementam um ‘comportamento autónomo de eventos simultâneos’. Cage tinha a capacidade de fazer emergir os conhecimentos que os jovens artistas possuíam viabilizando uma consciência da essência dos mesmos.

Através das suas aulas, não só um grande número de artistas tomava conhecimento das ideias de Cage, como interagiam entre si.

Em 1958, os estudantes e participantes das aulas de John Cage incluíam, entre muitos outros, George Brecht, Dick Higgins e Jackson MacLow, todos instrumentais no desenvolvimento das novas artes performativas do Fluxus em inícios da década de 1960. Através do aumento da interacção entre personalidades como Higgins, Brecht, MacLow, Toshi Ichiyanagi, Henri Flynt e La Monte Young, um número crescente de

obras foram desenvolvidas e criadas na cidade de Nova Iorque, dando forma ao movimento Fluxus.

1.9.2. O Movimento Fluxus

Emergindo nos finais dos anos 50, o movimento Fluxus, formado por um grupo de artistas de várias áreas, foi motivado por ideias já investidas pelos futuristas, dadaístas e surrealistas. O Fluxus estava interessado numa arte que envolvesse o observador, baseado no elemento do acaso para dar forma a obras que, assim, integravam a indeterminação. Este recurso ao acaso, inspirado no movimento Dada e também por Duchamp, era expresso em performances e *happenings*. Também John Cage representou uma força decisiva para o Fluxus, pelas suas ideias de ruptura e que perspectivavam obras baseadas num processo aberto, recusando um resultado pré-estabelecido.

O humor vindo dos dadaístas também provou ser um elemento determinante na formação do Fluxus. Todavia, o humor expresso nas actividades e objectos deste grupo, não representava uma falta de interesse sério no seu desejo de alterar os códigos e o equilíbrio de poderes no universo artístico. A sua irreverência implícita, direccionada para uma ‘arte de elite’, teve um impacto real na autoridade museológica e que determinava, até então, o que se constituía como arte.

Num texto/manifesto de George Maciunas pode-se ler:

“O equivalente ao neo-dada, ou aquilo que parece ser neo-dada, manifesta-se em campos extensos. Abarca as artes baseadas no tempo e vai até às artes do espaço; ou, mais especificamente, das artes literárias (artes do tempo), incluindo a literatura gráfica (artes do tempo-espaço) ao gráfico (artes do espaço), passando pela música-gráfico (artes do espaço-tempo) até ao não-gráfico ou a música sem partitura (artes do tempo); da música teatral (artes do espaço-tempo) aos ambientes (artes do espaço). Não existem fronteiras entre um extremo e o outro. Muitos trabalhos pertencem a diversas categorias e, também, muitos artistas criam trabalhos separados para cada categoria.”

³³

Diferente dos movimentos seus predecessores, o Fluxus tinha como objectivo mudar o curso da história do mundo, destruindo as diferenças, as fronteiras entre a arte e a vida quotidiana. George Maciunas, em particular, falava em ‘purgar o mundo da doença burguesa’, afirmando que o Fluxus era ‘anti-arte’, com o intuito de sublinhar a tenacidade revolucionária do pensamento e práticas de uma arte baseada no processo.

No segundo manifesto, de 1965, Maciunas introduz o tópico de *Fluxamusement*, num texto que revela o seguinte:

³³ George Maciunas, *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*, in *Fluxus, Selections from the Gilbert and Lila Silverman collection*, The Museum Of Modern Art, Nova Iorque, 1988, p. 25.

“Qualquer coisa pode ser arte ou ser o seu substituto e qualquer pessoa pode fazê-lo... este substituto de arte-humor deve ser simples, humorístico, relacionado com insignificâncias e não ter valor comercial ou institucional.”³⁴

Os artistas do Fluxus acreditavam que os museus e as instituições culturais não deviam determinar o valor do objecto artístico nem como tal devia implicar um conhecimento especial, afastando o observador não especializado. Este grupo de artistas pretendia que a arte devia ser acessível a todos e que todas as pessoas deviam estar sempre, em todas as ocasiões, envolvidas na actividade artística.

A fase embrionária do Fluxus, muitas vezes apelidada de *Proto-Fluxus*, tem os seus começos em 1959 com o encontro de artistas da classe de John Cage na New School, em Nova Iorque, e que se juntou para formar o *Grupo audio-visual de Nova Iorque* (*New York Audio Visual Group*). Este grupo enveredaria pela reabilitação de eventos públicos, de características experimentais e que incluíam pessoas como Al Hansen, Dick Higgins e Jackson MacLow.

George Maciunas, apontado como autor do nome do grupo e a força motriz do mesmo, organizou, em 1961, o primeiro evento do grupo na galeria AG, em Nova Iorque. Este evento, intitulado *Bread & AG*, consistiu de leituras pelo poeta Frank Kuenstler, a primeira de um conjunto de performances a ter lugar na AG Gallery.

George Maciunas tinha fortes convicções em relação à filosofia do grupo o que resultava, em muitas ocasiões, em conflitos de ideias com outros membros do Fluxus. Tais convicções eram expressas através de manifestos.

Os objectivos do Fluxus, inscritos no *Manifesto* de 1963, revelam as ideias de George Maciunas de purgar o mundo da ‘arte morta’ e, na segunda parte deste manifesto, pode-se ler:

“Promovam uma maré e um fluxo revolucionário na arte. Promovam uma arte viva, anti-arte, promovam uma realidade não-arte para ser apreendida por toda a gente, não só para os críticos, *dilettantes* e profissionais.”³⁵

Com um espírito algo volátil, Maciunas, e enquanto líder do Fluxus, expulsou Jackson MacLow em 1963 e, no ano seguinte, seguiram-se Dick Higgins, Alison Knowles e Nam June Paik. Na essência, enquanto alguns artistas do grupo partilhavam do Fluxus nas suas ideias, outros tinham visões que divergiam do espírito global, expressando ideias mais pessoais.

³⁴ George Maciunas citado no texto *Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo*, Clive Phillpot in *Fluxus, Selections from the Gilbert and Lila Silverman collection*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1988, p. 13.

³⁵ George Maciunas, *Manifesto*, 1963.

O realizador George Brecht afirmou que no Fluxus não havia a necessidade de concordar com métodos ou objectivos do colectivo mas havia sempre o espaço e a possibilidade de cada elemento expressar ideias, de publicar e de executar o seu trabalho em acções e performances.

Como Clive Phillpot afirma no seu texto *Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo* (1988):

“(...) a forma mais pura do Fluxus, e a mais perfeita concretização dos seus objectivos, reside na performance ou, melhor, nos eventos, gestos e acções, especialmente porque a maior parte destes trabalhos do Fluxus são potencialmente os que melhor se integram no quotidiano, os mais sociais – ou, por vezes, os mais anti-sociais, o reverso da mesma moeda – e os mais efémeros.”³⁶



George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson e Emmett Williams, *Phillip Corner's*, 1962, *Piano Activities at Fluxus, Internationale Festpiece Neuester Musik*, Wiesbaden.

³⁶ Clive Phillpot, *Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo*, in Fluxus, *Selections from the Gilbert and Lila Silverman collection*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1988, p. 13.

A participação da audiência nos eventos públicos era algo que o Fluxus, no seu todo e individualmente, partilhava. Em 1970, na apresentação de *Fluxfest Presentation of John Lennon and Yoko Ono*, George Maciunas fez máscaras de John Lennon para cada elemento da audiência usar, alterando o papel da audiência de passiva para participativa. Este constituía o objectivo principal da performance, tornando cada elemento da audiência uma extensão lógica da ideia de que o autor da obra pode ser substituído e que qualquer pessoa pode fazê-lo.

Embora as obras do Fluxus sejam maioritariamente constituídas de eventos e performances, os artistas deste grupo também criaram objectos como ‘caixas’ contendo vários elementos (muitas vezes apelidados de *fluxkits*), imagens ou textos impressos e filmes. Em muitas ocasiões tais objectos não eram assinados, reflectindo o princípio de Maciunas de que o ego do artista devia ser retirado da obra, significando que todas as obras deveriam ser assinadas com o nome *Fluxus*.

Muitos artistas, arquitectos, compositores e designers envolveram-se no Fluxus criando, publicando, exibindo e participando em performances sob o nome do grupo ou no contexto do grupo. A ideia envolvia uma comunidade maior que o grupo específico.

Novos paradigmas na arte emergem quando uma visão do mundo de uma sociedade mais alargada, na qual a arte faz parte, começa a alterar-se. As mudanças de ideias transformam a cultura e a ciência dando uma nova direcção à história. Estas mudanças tornam-se visíveis na alteração dos paradigmas da arte.

As ciências de complexidade transdisciplinar desenvolveram-se com mais intensidade durante as décadas de emergência do movimento Fluxus. O Fluxus e a interdisciplinaridade de áreas diversas, surgem com a mudança da tecnologia eléctrica para a electrónica.

O movimento Fluxus desenvolveu-se durante este período com a ideia da miscigenação de áreas: as fortes raízes na música, a filosofia Zen, o design e a arquitectura. Em vez de perseguir soluções através da tecnologia para resolver questões artísticas, os artistas do Fluxus tenderam para uma via mais filosófica. As obras eram simultaneamente directas e subtis.

As experiências na arte e na tecnologia que tipificaram a década de 60, demonstraram a sua relevância na exploração em si, numa procura de novas possibilidades. Os paradigmas de qualquer era complexa e inovadora constituem os seus elementos mais interessantes e produtivos. Os paradigmas de hoje transformarão o contexto global no futuro.

A essência do Fluxus é a transformação. As questões-chave transformadoras envolvem mudanças de paradigmas. Quando tais operações estão em curso, não é perceptível o efeito das novas ideias que se tentam implementar. Como usualmente acontece no desenvolvimento e implementação de novas ideias, um pensamento dirigido e focado tem a capacidade de gerar profundidade, poder e ressonância. Para muitos, a ideia de que se pode ser artista e, simultaneamente, um industrial, um arquitecto ou um designer é fundamental para entender o trabalho do Fluxus e o papel do artista na

sociedade. É tão importante trabalhar numa fábrica, na paisagem urbana ou num museu.

O Fluxus foi um movimento constructivo, fundado em princípios criativos, de transformação, possibilitando novas formas de invenção. O Fluxus pressupõe a criação do movimento fluido, a zona transformadora em que a complexidade se junta à simplicidade.

Trata-se do ‘movimento das coisas’ que junta complexidades com algo mais simples, como as acções ou eventos do Fluxus que através da aparente ‘banalidade’ de gestos, da inserção do quotidiano, revelam conceitos que encerram várias ideias. No fundo, e deste modo, permitindo a participação de uma audiência e com a aspiração de envolver todas as dimensões da vida no tempo distinto da duração.

A segunda parte deste texto apresenta e desenvolve os conceitos de duração, intuição, imagem e criação, que sustentam esta tese.

II. O tempo ‘actualizado’

2. Os conceitos de duração, intuição, imagem e criação em Bergson

2.1. O tempo enquanto duração

O conceito de tempo enquanto duração, desenvolvido por Henri Bergson, reflecte sobre a natureza da própria realidade e dos eventos que a constituem. O ‘tempo puro’ (duração) não é uma multiplicidade de momentos nem uma abstracção infinita. Ambos estes conceitos não reconhecem o movimento e a variabilidade do tempo.

Se a realidade está em alteração constante, se não é uma sucessão de momentos estáticos ou uma justaposição de estados do ser, então existe um factor de indeterminação e de incerteza nos eventos que possibilita a liberdade criativa.

O tempo enquanto duração é entendido por Henri Bergson como continuidade, uma extensão entre momentos consecutivos. A duração é uma ideia de totalidade que caracteriza a experiência da realidade na sua essência.

De acordo com o filósofo francês, os primeiros pensadores que reflectiram sobre a passagem do tempo sempre o fizeram transformando esta em espaço.

No texto *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson define o espaço como uma “realidade sem qualidade”³⁷, um meio estabilizado onde os seus elementos se subdividem, denunciando a sua natureza quantitativa.

No mesmo texto, o filósofo fala de uma multiplicidade quantitativa ao referir-se a um rebanho de ovelhas. Menciona, nomeadamente, a homogeneidade do rebanho, a forma como as ovelhas se assemelham. Por outro lado, e simultaneamente, é possível enumerar cada ovelha, apesar da homogeneidade do rebanho. E isto é tanto possível quanto cada ovelha ocupa posições separadas no espaço, em justaposição. Por conseguinte, as multiplicidades quantitativas são homogéneas e relativas ao espaço.

“Não é suficiente afirmar que o número é uma colecção de unidades; é necessário acrescentar que essas unidades são idênticas entre si, ou pelo menos que as supomos idênticas quando as contamos.”³⁸

Ora, na medida em que uma multiplicidade quantitativa é homogénea, é possível representá-la por um símbolo, por exemplo o número ‘34’. Por oposição, as multiplicidades qualitativas são heterogéneas e relativas ao tempo. Esta poderá ser uma ideia algo difícil porque, usualmente, tende-se a pensar que, se há heterogeneidade, existe justaposição. De facto, em termos de duração, a heterogeneidade não implica justaposição (ou, assim sendo, só retrospectivamente). Bergson dá-nos vários

³⁷ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1970, p. 46.

³⁸ Ibid., p. 39.

exemplos: um deles refere-se à “empatia” ou “simpatia” ³⁹ sentida quando nos imaginamos no lugar de outrém, sentindo a sua dor. Mas se este sentimento fosse o único, provavelmente geraria uma repulsa e, assim, evitaríamos tal situação. Bergson argumenta que é o sentimento de horror que está na base da simpatia. Assim, sentimos moralmente a ‘necessidade’ de ajudar o outro, aquele que sofre, pois, se estivessemos no lugar dele, também quereríamos que nos ajudassem. Estas duas fases ou momentos são, para o filósofo, formas inferiores de piedade. Por contraste, a piedade verdadeira envolve um desejo genuíno de sentir a dor e não tanto o receio desta. É assim que a essência da piedade corresponde a uma necessidade de apagamento do ego, uma aspiração à humildade. Este desejo doloroso desenvolve-se no sentido de conquista de um patamar superior de consciência. A dissociação de bens materiais, a realização de que podemos prescindir desses bens, faz-nos atingir um nível superior de existência que provoca um sentimento de humildade. A este sentimento Bergson apelida de progresso qualitativo e consiste na transição da repugnância ao medo, do medo à simpatia, e da simpatia à humildade.

Reconhece-se aqui uma heterogeneidade de sentimentos e uma dificuldade em justapor ou afirmar que tais sentimentos se contradizem ou se negam uns aos outros. No fundo, *não existe negação na duração*. Assim sendo, os sentimentos desenvolvem-se em continuidade e interpenetram-se, gerando, até, uma oposição entre aquilo que foi descrito como necessidades inferiores e como necessidades superiores. Neste sentido, uma multiplicidade qualitativa é heterogénea, contínua e dualista (em situações extremas e progressivas, isto é: temporal como um fluxo irreversível que se gera em momentos sucessivos). E porque uma multiplicidade qualitativa é heterogénea, ela não pode ser expressa por um símbolo. Na realidade, e de acordo com Bergson, uma multiplicidade qualitativa não pode ser representada de todo.

“O que se torna necessário é afirmar que conhecemos duas realidades de ordem diferente, uma heterogénea, a das qualidades sensíveis, a outra homogénea, que é o espaço. Esta última, claramente concebida pela inteligência humana, permite-nos até efectuar distinções nítidas: contar, abstrair e talvez até falar.” ⁴⁰

A duração, para Bergson, é continuidade e heterogeneidade, o que implica que o passado também se engloba neste ‘movimento’.

Assim, é através da memória que o passado se conserva, o que não implica uma repetição de eventos mas exactamente o oposto: através da memória os momentos sucedem-se num fluxo contínuo que os liga a todos.

A experiência do tempo ou duração, envolve a sucessão de estados conscientes num fluxo infinito. A experiência do tempo requer o entendimento de um movimento contínuo, perceptível quando dois sujeitos se movem de forma similar.

³⁹ Ibid., p. 15.

⁴⁰ Ibid., p. 47.

Espaço e tempo são dois conceitos determinantes na construção da ideia de duração. Bergson distingue-os ao considerar o espaço homogéneo e o tempo heterogéneo.

Como já foi referido, o espaço como meio homogéneo é mensurável e extensivo reunindo características quantitativas. Por sua vez, Bergson considera o tempo heterogéneo e intensivo, com atributos qualitativos. O problema, ou a dificuldade que aqui se encerra, reside no facto de que, na generalidade e sob um ponto de vista científico, o tempo é convencionalmente associado ao espaço e não ao tempo da duração. A razão pela qual isto representa um problema está no facto de a duração se relacionar com a ideia de tempo heterogéneo.

Uma vez que é a sucessão de estados da consciência que ocorrem intensamente na mente de uma forma qualitativa e não extensivamente, a duração não pode ocorrer no espaço. Para iluminar tal conceito, Bergson dá-nos o exemplo de um rebanho composto por 50 ovelhas: podemos imaginar as cinquenta ovelhas de uma só vez, enquanto conjunto indiferenciado de 50 unidades, mas podemos, também, identificar cada ovelha individualmente, enumerando uma a seguir à outra e, ao mesmo tempo, conservando a imagem anterior na mente, como numa soma. Ao fazê-lo, estamos, sem dúvida, a colocá-las no espaço. Desta forma, nem a duração pode ocorrer no espaço nem pode estar presente no espaço homogéneo: só pode acontecer no tempo heterogéneo.

A mudança da duração para o espaço é somente veiculada pela interpretação errónea de tentar medir a duração. Como referido previamente, a duração não é mensurável. Se tentássemos fazê-lo seria pela atribuição de um símbolo à duração, como, por exemplo, um número e, desta forma, a duração tornar-se-ia espaço.

Assim como o espaço e a duração são dois conceitos distintos, relacionam-se individualmente com dois tipos de multiplicidade distintas. A multiplicidade discreta é aquela dos objectos materiais, que é quantificável no espaço e é, portanto, numérica. Em contrapartida, reconhece-se a multiplicidade contínua, que não é mensurável e constitui uma faculdade da consciência. A ideia da sucessão, inerente à multiplicidade contínua, representa a chave para a duração, pois sem a ideia de progressão ou continuidade existiria só o espaço, onde as coisas se justapõem.

A interacção entre espaço e duração acontece de forma indirecta e Bergson refere a existência de um elo entre os dois, um ‘canal’ pelo qual a duração se torna espaço e que o filósofo denomina de simultaneidade.

Embora o espaço e o tempo sejam significativamente diferentes, têm, contudo, algumas características comuns que os podem aproximar. Por exemplo, a duração ocorre na nossa consciência e é formada por um conjunto de momentos heterogéneos que se sucedem, formando uma totalidade de sensações distintas mas inseparáveis e que, simultaneamente, se interpenetram.

Por outro lado, cada um destes momentos heterogéneos pode ser relacionado ou ligado aos outros, momentos extensivos e mensuráveis, e que acontecem simultaneamente no espaço, na realidade exterior. Quando tal acontece, os dois interligam-se e a duração

perde a sua função original ou, como Bergson refere, torna-se “uma duração aparentemente homogénea” ⁴¹. É então que o conceito de movimento é introduzido.

O movimento é aparentemente quantitativo porque tem lugar no espaço mas, na realidade, o que é mensurável é o espaço atravessado, percorrido pelo movimento. O filósofo argumenta que o movimento não é um objecto mas, antes, uma progressão de um objecto entre dois pontos. É um processo que ocorre na mente, uma acção exercida pela consciência como resposta ao movimento ocorrido no espaço.

Bergson exemplifica esta noção recorrendo à imagem de uma estrela cadente, caracterizada pelo seu movimento porque deixa um rasto na forma de uma linha. É essa linha que representa o espaço percorrido pela estrela e que pode ser claramente vista na sua extensão. Contudo, diz Bergson, o acto de atravessar esse espaço (o movimento) não é visível exteriormente e só é intuído pela consciência. Podemos ver o rasto que a estrela deixou durante a sua deslocação mas não o acto que a faz mover. Assim, não se trata da duração que se torna homogénea mas antes de um equívoco originado por se relacionar um símbolo quantitativo com a duração no intuito de localizar a progressão de um objecto no seu movimento pelo espaço.

“Quanto ao intervalo em si, à duração e ao movimento, numa palavra, eles permanecem necessariamente fora da equação. É que a duração e o movimento são sínteses mentais, e não coisas; é que, se o móbil ocupa, à vez, os pontos de uma linha, o movimento não tem nada em comum com essa mesma linha; assim, se as posições ocupadas pelo móbil variam com os diferentes momentos da duração, se ele mesmo cria momentos distintos pela razão que ocupa posições diferentes, a duração propriamente dita não tem momentos idênticos nem exteriores uns aos outros, sendo essencialmente heterogénea a ela mesma, indistinta e sem analogia com o número.” ⁴²

Clarificada esta noção, a experiência da duração que Bergson nos fala é aquela realizada pela consciência: uma sucessão de sentimentos e de estados num processo apreendido na sua totalidade.

A duração assume uma importância maior nas nossas vidas, pois traduz a experiência temporal dos factos e inclui os nossos sentimentos. Para que tal experiência aconteça, Bergson introduz o método intuitivo como possibilidade para o conhecimento absoluto.

⁴¹ Ibid., p. 57.

⁴² Ibid., p. 56.

2.2. Intuição

O método intuitivo de Bergson tem a pretensão de restaurar a possibilidade do conhecimento absoluto e a metafísica. Em conformidade com tal exigência, a intuição de Bergson coloca-nos para lá das diferenças entre as várias escolas filosóficas como o racionalismo e o empirismo, por um lado, ou o idealismo e o realismo, por outro. Bergson não considera a filosofia como o perfilhar de um determinado conceito em detrimento de outro. As antinomias de ideias e conceitos são o resultado de uma maneira de formular pensamentos e que definem a cultura ocidental na generalidade.

“A inteligência, no seu estado natural, visa uma finalidade basicamente útil. Quando ela substitui o movimento por momentos justapostos, ela não pretende reconstituir o movimento como ele é; ela substitui-o por um equivalente prático.”⁴³

O modo como esse conhecimento é absorvido faz-se através da divisão ou separação em partes daquilo que está a ser considerado e de acordo com determinado ponto de vista. Este conhecimento abrangente analítico consiste, assim, na ‘reconstrução’ de algo através de uma síntese de várias perspectivas. Tal síntese, embora satisfaça as nossas necessidades, não tem a capacidade de apresentar a coisa em si mas apenas um conceito geral da mesma. Assim sendo, a intuição inverte o processo habitual da inteligência, o qual é interessado e analítico, sobrepondo a este a experiência da realidade.

A inteligência não é a única forma de pensamento. Com efeito, existem outras faculdades de conhecimento, desenvolvidas pela experiência da vida e que se relacionam directamente com a realidade. Assim, a intuição é própria do homem e capaz de lhe proporcionar uma ‘experiência pura’. Reconhecemos, contudo, que ela não se apresenta como uma faculdade de representação, mas sim enquanto movimento que nos permite identificar com a realidade. E, mais do que um conhecimento no sentido tradicional do termo, encontramos a dinâmica do ‘contacto’ e da ‘coincidência’ ou da ‘fusão’.

A operação na qual a intuição se efectiva não consiste na receptividade absoluta do espírito mas, pelo contrário, num movimento de si para o objecto e no sentido de o penetrar e apreender. Por conseguinte, ela exige um esforço interior intenso, pois trata-se de um movimento ‘extático’ e que implica a libertação dos hábitos da mente, das noções familiares e dos conhecimentos adquiridos. Cada acto de intuição é um começo absoluto, uma tensão singular para integrar uma realidade de cada vez única.

A intuição é o tomar de consciência de nós mesmos, uma ‘simpatia’ do eu por si e que se desenvolve de uma forma heterogénea na direcção dos outros. Por outras palavras, quando se sente ‘simpatia’ por nós mesmos, colocamo-nos na ‘duração’ e sentimos uma tensão que nos introduz a escolha entre uma infinidade de durações possíveis.

⁴³ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1970, p. 96.

A intuição defendida por Bergson é uma experiência integral e, assim sendo, é composta por uma série de acontecimentos e que corresponde aos vários estados da duração. Esta série de acontecimentos é a razão pela qual Bergson caracteriza a intuição de método. A primeira acção ou acontecimento é como que um ‘salto’ e opõe-se à ideia de reconstituição, posterior à análise. Devemos, então, fazer um esforço no sentido de inverter o modo habitual da inteligência e ‘colocarmo-nos’ imediatamente na duração. Seguidamente, o nosso esforço será para dilatar a duração numa contínua heterogeneidade. No terceiro estado, o esforço é no sentido de diferenciar os extremos desta heterogeneidade.

Trata-se, assim, de um método que põe de lado o processo comum de organização intelectual e que reduz um objecto apenas às suas funções mais práticas e utilitárias. E esta última ideia explica-se, também, porque a nossa mente assume um ponto de vista estático. O método intuitivo de Bergson recusa tal postura e exige uma inversão da mente. Assim, a sua teoria da intuição integra o conceito de movimento, através da duração.

“A intuição de que falamos traz consigo, antes de mais, a duração interior. Ela apreende uma sucessão que não é justaposição, uma crença na interioridade, o prolongamento não interrompido do passado num presente que invade o futuro. É a visão directa do espírito pelo espírito. Nada mais interposto; ponto de refacção através do prisma onde uma face é espaço e onde a outra é linguagem. No seu lugar, estados contíguos a estados que se tornarão palavras justapostas a palavras, eis a continuidade indivisível, e desta forma substancial, do fluxo da vida interior. Intuição significa, em primeiro lugar, consciência, mas consciência imediata, visão que se distingue à custa do objecto visto, conhecimento que é contacto e até coincidência.”⁴⁴

Como já referido, Bergson diferencia entre espaço e tempo. O tempo é contínuo, com uma heterogeneidade qualitativa numa sucessão de momentos que se interpenetram. Esta multiplicidade qualitativa, que é a duração, é inexpressável mas é passível de apreensão. Este é o conhecimento da duração e ao qual Bergson chama de intuição.

Este conhecimento é exactamente o que Bergson quer restaurar na sua teoria da intuição: a simpatia através da qual somos transportados à essência de um objecto para coincidir com o que ele tem de único e, consequentemente, inexpressável.

A intuição é um método porque exige que nos desembaracemos de hábitos da mente que colocam a duração no espaço. Bergson dá-nos o exemplo de uma melodia: quando ouvimos uma melodia é o todo que ouvimos e não um conjunto de notas justapostas. Quando, porventura, a analisamos, podemos dividi-la nas suas notas mas não a melodia. A melodia, para ser apreendida, tem de ser tida enquanto um todo. Por outras palavras, tem de ser intuída.

⁴⁴ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1969, 79^{ème} édition, Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine, p. 19, http://www.geocities.com/areqchicoutimi_valin

A nossa inteligência organiza os pensamentos partindo de um ponto de vista e do qual observa um objecto, comparando-o com outros similares, procurando elementos comuns. Sumarizando as características partilhadas, concebe uma ideia genérica destas representando-as num inúmero grupo de coisas e sob uma mesma designação. O conceito traduz o objecto num símbolo, substituindo-o por um equivalente abstracto. Assim, de uma análise parcial passa a uma síntese do maior número de pontos de vista possíveis, de modo a reconstruir o objecto no seu todo e a reduzi-lo a um conceito genérico e abstracto. Porém, a realidade de acordo com Bergson é movimento, processo e mudança – características da duração. Em contrapartida, o conhecimento comum é estático e geométrico e não dinâmico e vital; afirma as leis abrangentes do universo sem apreender as singularidades que correspondem à essência das coisas. As operações do intelecto são combinações e arranjos do já conhecido e determinado. A criação do novo é algo que, segundo Bergson, está reservado à intuição.

2.3. Imagem

O pensamento da duração é um pensamento criativo e, como tal, experimental. O seu objectivo é, ele mesmo, experimental: trata-se de estar na duração, de a experimentar e viver nas diversas situações, em fenómenos diferentes. Este pensamento, assim gerado, não pode ser expresso por conceitos ou categorias fixas, mas sim mediante uma articulação entre conceitos e imagens. Há que seguir, então, o desenvolvimento do conceito de imagem que se forma na teoria de Bergson, uma imagem cuja aptidão última é centrar-se na duração.

Bergson idealiza uma operação dupla que prevê, por um lado, colocar a percepção no âmago das coisas e à qual apelida de “percepção pura”. Por outro lado, é uma forma de apresentar a matéria, não como um conjunto de coisas mas como um conjunto de imagens.

A imagem, para Bergson, é algo com uma determinada existência e que não é limitada ou fechada mas, também, não é transparente ou óbvia. Ela situa-se entre a coisa e a sua representação; uma existência entre as duas, isto é: ela é para nós ‘quase’ a mesma coisa que é em si mesma. A diferença imposta pelo termo ‘quase’ é, para Bergson, fundamental, porque aqui se distinguem, por um lado, a percepção pura e, por outro, a percepção comum ou consciente.

Este universo formado de imagens é descrito por Bergson como um fluxo ou distribuição de movimentos em que as imagens enviam ‘impulsos’ em reciprocidade e de forma quase instantânea. Elas dependem umas das outras na sua existência mas, cada uma, existindo, reflecte a existência do conjunto e vice-versa, tornando-se parte activa do movimento que agita a matéria. Assim, a imagem não é mais do que movimento e é esse aspecto que lhe confere visibilidade. É o movimento que aparece ao mundo sob a forma de imagem. O equivalente será dizer que a imagem surge de diferentes formas de acordo com o modo de percepção que a solicita. Isto é: ela é imagem-movimento pura na medida em que é objecto da percepção pura. Por outro lado, é imagem-representação na medida que resulta da solicitação da percepção utilitária ou comum.

Participamos no mundo, somos parte dele com o nosso corpo – ele também uma imagem. É com ele que se origina a nossa experiência subjectiva e que nos situa no mundo. Mas, ao invés das imagens puras da matéria, o corpo possui atributos que lhe permitem diferenciar os movimentos e de seleccionar aqueles que, em determinada situação, cumprem a função desejada. Esta é a percepção consciente e que transforma as imagens do universo material em representações. Esta percepção desloca as coisas daquilo que as envolve para as distinguir umas das outras e poder agir sobre elas.

“O meu corpo é um objecto capaz de exercer uma acção real e nova sobre os objectos que o rodeiam, ele deve ocupar diante deles uma situação privilegiada. De uma

maneira geral, uma imagem influencia as outras imagens de uma forma determinada, até previsível, de acordo com aquilo que denominamos de leis da natureza.”⁴⁵

As coisas, os objectos, solicitam o interesse da nossa percepção justamente porque podem responder às nossas necessidades. A percepção não é uma faculdade do conhecimento abstracto, ela forma-se em vista de uma acção iminente ou diferida.

A percepção reflecte as relações que nós temos e criamos com o mundo e é a partir dessas relações que discernimos as formas ou os objectos. Assim, “a percepção dispõe do espaço na proporção exacta de que a acção dispõe do tempo.”⁴⁶ Quanto mais tempo tivermos, antes de agirmos, maiores serão as possibilidades de alargarmos e aprofundarmos o nosso horizonte perceptivo. E, inversamente, quanto maior for o nosso universo de percepção maiores serão as oportunidades de prepararmos a acção. A percepção forma-se, assim, neste hiato entre duas acções. Consequentemente, isto significa que a nossa percepção natural não teria nenhuma relação com o movimento das coisas mas exclusivamente com os estados separados dessas mesmas coisas e que identificamos como representações no espaço.

Bergson propõe-nos que não há diferença na natureza entre as imagens existentes ‘em si mesmas’ e essas mesmas imagens ‘para nós’ na percepção.

É por uma inversão do pensamento que atingimos as imagens-movimento e, assim a possibilidade de uma percepção pura, desinteressada, e que nos permite aceder a um universo de imagens puras. Trata-se, no fundo, de aceder à duração, como já atrás referido. Para desvelar tal realidade precisamos de uma percepção livre de finalidades comuns da vida quotidiana.

Há que suspender a função reflexiva da nossa consciência e que convoca a memória. Ao retirarmos a memória, colocamo-nos no momento presente e que recomeça ininterruptamente. Se nos pudéssemos desembaraçar da nossa experiência individual, estaríamos em condições de nos colocarmos na experiência pura e entraríamos no objecto em si.

“(…) esta percepção distinguir-se-á radicalmente da memória; a realidade das coisas não será mais construída ou reconstruída mas tocada, penetrada, apreendida”.⁴⁷

A percepção pura participa sempre no movimento contínuo da matéria sem ter, contudo, um papel definido pois não prepara as suas acções mas age de forma automática, centrada em cada momento.

Bergson coloca-nos perante dois sistemas de imagens, como ele próprio afirma: o universo das imagens-movimento apreendidas pela percepção pura (e que só conhece o

⁴⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1965, Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine, p. 12, <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

⁴⁶ Ibid., p. 19.

⁴⁷ Ibid., p. 70.

tempo instantâneo da matéria), e o universo das imagens-representação, formadas pela percepção consciente (e que fixa as imagens).

No primeiro sistema temos o movimento sem tempo e no segundo o tempo sem movimento. A duração pura está, então, na junção destes dois sistemas, isto é: a percepção pura sustém a percepção comum e liga-a de forma imanente ao devir material.

Existe ainda uma terceira forma de percepção e que Bergson apelida de visão estética. Ela constitui-se na ligação entre as outras duas formas de percepção o que significa, para nós, o nascer das coisas no mundo. Ao libertar-se do modo utilitário e espacial da percepção consciente, a arte (a visão estética) permite-nos aceder às origens desta percepção no tempo. A visão estética permite o movimento ao juntar a continuidade da mobilidade material pura à discontinuidade da nossa percepção singular.

“Uma latitude cada vez maior do movimento, eis realmente o que vemos. Aquilo que não vemos, é a tensão crescente e concomitante da consciência no tempo. Não somente, pela sua memória das experiências já antigas, esta consciência retém cada vez mais o passado para o organizar com o presente numa decisão mais rica e nova, com uma vida mais intensa, contraindo, pela sua memória da experiência imediata, um número crescente de momentos exteriores na sua duração presente, ela torna-se mais capaz de criar acções onde a indeterminação interna, devendo repartir-se por uma multiplicidade tão grande quantos os momentos da matéria, passará de outro tanto mais facilmente nas malhas da necessidade. Desta forma, quando a consideramos no tempo ou no espaço, a liberdade parece mover-se sempre nas necessidades de raízes profundas e organizar-se intimamente com ela. O espírito empresta à matéria as percepções de onde se alimenta, e que lhes devolve sob a forma de movimento, onde se imprimiu a sua liberdade.”⁴⁸

⁴⁸ Ibid., p. 146.

2.4. O processo criativo

A intuição em Henri Bergson constitui um método filosófico, uma forma de estruturação de todo o seu pensamento. Neste caso, equivale a dizer que a intuição é um método de ‘pensar através da duração’, o qual reflecte o fluir constante da realidade.

Como já analisado, Bergson diferencia entre um pensamento puramente intuitivo e um outro, distinto, conceptual. O filósofo refere que a intuição e o intelecto podem ser estruturados numa relação que se traduz num conhecimento dinâmico da realidade.

Outro aspecto também já mencionado anteriormente é a distinção que Bergson faz entre as duas formas de tempo: o tempo puro, que é a duração, e o tempo matemático, que é a medição ou a divisão desse tempo em momentos.

Também nos diz que o tempo real ou puro não é possível de ser medido matematicamente. Para entendermos o fluir do tempo, o intelecto gera conceitos temporais definidos por momentos ou intervalos mas, ao tentarmos intelectualizar a experiência da duração, estamos também a destituí-la da sua essência. Desta forma, a duração pura só pode ser vivida através da intuição.

Na representação matemática do tempo, a sucessão de estados distintos (ou eventos) é apresentada como uma forma espacializada de tempo. Significa que este último é concebido como um conjunto de eventos definidos e organizados cronologicamente em vez de um infundável fluir de acontecimentos. O mesmo será afirmar que a mente reconhece que o tempo puro – a duração – só é apreendida pela intuição.

No seu entendimento da realidade, Bergson afirma que esta é extensiva e possui duração. Contudo, o espaço não é um vazio ou um *vacuum* a ser preenchido pela realidade. As coisas e os objectos não estão no espaço, é o espaço que está nas coisas. Assim, o vazio só pode ser conceptualizado através da supressão de uma realidade que ocupa um determinado espaço. Do mesmo modo, o ‘nada’ só pode ser entendido pela negação da existência. Como Bergson afirma, o vazio não pode ser directamente apreendido, só pode ser conceptualizado.

A intuição e o intelecto são capazes de diferentes formas de conhecimento: os princípios científicos são do domínio do intelecto enquanto que os princípios metafísicos são intuitivos. Contudo, a ciência e a filosofia podem juntas conceber um conhecimento que partilha qualidades intelectuais bem como características intuitivas. Um conhecimento assim estruturado pode unir percepções divergentes da realidade.

A intuição é uma forma de conhecimento que nos revela a continuidade e indivisibilidade da realidade, estando esta, também, em contínua alteração. Desta forma, existe uma indeterminação e uma incerteza nos eventos, o que implica uma liberdade e possibilidade para a criação.

A força criativa do devir, da possibilidade, é apelidada por Bergson de *élan vital*. É a dinâmica original ou a energia que anima o universo e que o mantém no fluxo contínuo

do devir e da criação. Embora Bergson reconheça que o processo evolutivo é limitado por forças materiais, a liberdade, contudo, possibilita que novas estruturas surjam deste fluxo infindável.

No último capítulo de *L'évolution créatrice* (1907), bem como nalguns outros textos, Bergson refere-se à forma como o intelecto se relaciona com a realidade falando de 'aparato cinematográfico'. Esta analogia surge paralelamente ao seu dualismo epistemológico entre intelecto e intuição.

O intelecto é, por natureza um mecanismo que coloca as coisas num contexto espacial ou matemático, isto é: para adquirir conhecimento emprega conceitos, símbolos, abstrações, análises e fragmentos. Significa isto que para, apreender a realidade (a qual, e de acordo com Bergson, é essencialmente 'movimento' ⁴⁹), o intelecto "substitui o descontínuo pelo contínuo, a mobilidade pela estabilidade..." ⁵⁰

É desta forma que Bergson relaciona este processo com o aparato do cinema: a máquina de filmar tem como origem um movimento real, o qual divide num conjunto de fotogramas devolvendo, posteriormente, o movimento através da máquina de projecção. Contudo, o 'movimento' que nos é dado a ver é uma ilusão que simula a imagem da realidade.

"Tal é o dispositivo cinematográfico, assim como o do nosso conhecimento. Em vez de nos ligarmos ao âmago das coisas, colocamo-nos fora delas para reconfigurar artificialmente o seu devir. Tiramos fotografias para capturar a realidade... podemos assim deduzir... que o mecanismo do nosso conhecimento comum é do tipo cinematográfico." ⁵¹

Com efeito, no sistema epistemológico do filósofo, o intelecto está melhor adaptado para o estudo de objectos inertes e a intuição para a apreensão do movimento, a mudança e o devir (duração). Este dualismo entre o intelecto e a intuição alastra para os pensamentos de Bergson em relação à arte. Na sua filosofia, é através da arte que se pode ter uma melhor noção da realidade. Para a maior parte das pessoas, as necessidades pragmáticas da percepção do dia-a-dia constituem uma espécie de véu colocado à frente da realidade. Através da intuição e de uma visão desapaixonada, o artista, em contrapartida, pode levantar esse véu e oferecer-nos uma visão privilegiada da realidade.

Voltando a um dos temas-chave no pensamento bergsoniano, é pelo 'movimento', ou por 'imagens-movimento', que o mundo é constituído na sua totalidade. São imagens que actuam e reagem entre si "em cada uma das suas partes elementares." ⁵² Cada organismo vivo está num movimento constante, contraindo-se e expandindo-se em relação às imagens que encontra ao longo da sua existência. O organismo vivo não

⁴⁹ Henri Bergson, *The creative mind*, p. 169.

⁵⁰ Ibid., pp. 222-223.

⁵¹ Ibid., p. 332.

⁵² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 17.

antecipa estes encontros, mas é constituído por eles. A questão é, pois, saber como é que um organismo desenvolve meios e capacidades de, simultaneamente, reagir e responder aos estímulos exteriores; os movimentos que recebe e que devolve ao mundo.

O mecanismo de estímulo-resposta faz parte de todos os organismos vivos, nos quais encontramos diferenças em grau mas não em género. Bergson propõe um *continuum* de existência entre organismos uni-celulares, por um lado, e organismos mais complexos, como o homem, por outro.

Todos os organismos estão ‘ligados’ porque cada um possui capacidades perceptivas e afectivas, o que significa que cada organismo tem uma experiência simultaneamente exterior (perceptiva) e interior (afectiva) do mundo. Como Bergson afirma, a percepção “mede o poder reflexivo do corpo” e o afecto “mede o seu poder para o absorver.”⁵³ Desta forma, todos os organismos agem e reagem aos estímulos exteriores, a diferença reside em que os mais complexos têm um potencial mais variado para responder. Em organismos de maior complexidade, existe uma diferença entre as zonas perceptivas e as zonas afectivas do corpo. À medida que os nossos aparatos perceptivos e afectivos se desenvolvem e apuram, também proliferam as possibilidades de podermos responder aos estímulos exteriores e que solicitam uma resposta nossa.

Quanto maior o intervalo entre uma solicitação exterior e uma resposta interior, maior será o potencial para que essa resposta seja inesperada. É neste intervalo – que Bergson apelida de ‘zona de indeterminação’ – que encontramos a possibilidade para uma novidade genuína ou mudança.

Quanto mais complexos forem os modos de percepção do organismo, maior será a distância “à qual o animal é sensível à acção daquilo que o interessa.”⁵⁴ Esta distância, afirma Bergson, “permite maior espaço para o suspense.”⁵⁵

Através dos sentidos da visão e da audição, somos possibilitados a relações ainda mais extensas com outras coisas, criando influências cada vez mais distantes (uma maior ‘zona de indeterminação’). A relação do organismo com o mundo muda, expandindo-se quando se liga a vastos circuitos de estímulos. O intervalo entre o meu corpo e outro corpo (ou entre uma imagem e outra imagem) garante que a acção permaneça uma virtualidade até ao momento de contacto. Quanto mais complexo for o organismo, maior a “latitude da actividade do ser, a faculdade de esperar antes de reagir e de colocar a excitação recebida em relação com uma variedade cada vez mais rica de mecanismos motores”⁵⁶, possibilitando ao corpo “desenvolver novas disposições perante acções.”⁵⁷ É neste intervalo que Bergson situa a memória e a duração ou, melhor, a *memória enquanto duração*. Por outras palavras, pode-se afirmar que é

⁵³ Ibid., p. 56.

⁵⁴ Ibid., p. 32.

⁵⁵ Ibid., p. 32.

⁵⁶ Ibid., p. 222.

⁵⁷ Ibid., p. 81.

através da memória e da duração que Bergson coloca a possibilidade para a novidade ou a mudança – a possibilidade para a ‘evolução criativa’.

Existe um ponto básico, contudo, e que Bergson menciona como sendo duas tendências ou movimentos contrários em todos os organismos vivos. Uma das tendências é vivida “de acordo com o nosso grau de *atenção à vida*”⁵⁸ e, a outra, numa relativa indiferença a esta. Embora a ‘indiferença’ seja precisa para responder às necessidades básicas de conservação e de sobrevivência, Bergson valoriza a ‘atenção à vida’ equacionando-a com a capacidade de expansão em oposição à indiferença, que implica contracção.

Assim, todos os organismos manifestam tendências para se contraírem ou expandirem; para nos virarmos sobre nós próprios ou abrimo-nos ao mundo. Mas é a expansão que Bergson valoriza: ocorre quando nos abrimos “a uma superfície cada vez mais vasta... expandindo como o desapertar de um torno.”⁵⁹

Esta “maior dilatação de toda a personalidade, este abrir para o mundo, representa um valor supremo.”⁶⁰

Existe, é claro, um limite, caso contrário o organismo deixaria de existir enquanto tal. No entanto, e apesar de limitações, a vida é experimentada na sua totalidade enquanto o organismo manifestar abertura.

Como é que, então, a memória e a duração se articulam neste contexto?

Bergson considera duas categorias de memória: uma relacionada com os hábitos e outra pura. A memória habitual resulta da adaptação do organismo ao meio, aprendendo a receber e a responder a estímulos de uma forma determinista. Esta memória tem uma capacidade prática, por natureza, e responde de uma forma automática aos eventos, pessoas e coisas. Mas a zona de indeterminação que resulta de uma complexidade de sistemas perceptivos é também responsável pela possibilidade de respostas originais, e é nesta situação que essa zona é um intervalo temporal por meio do qual o organismo é capaz de contactar níveis inconscientes do tempo e da memória.

À medida que acedemos a níveis de memória mais distantes e quanto mais acedermos a estas memórias não-actualizadas, maior será a capacidade de resposta a um estímulo presente de uma forma não-habituada ou automática. Portanto, movemo-nos do ‘reconhecimento automático’ para o ‘reconhecimento atento’, como Bergson os caracteriza. Em ambos os casos, o organismo encontra o mesmo objecto mas, se no reconhecimento automático “os nossos movimentos prolongam as nossas percepções para, através delas, podermos conseguir efeitos úteis e assim afastarmo-nos do objecto

⁵⁸ Ibid., p. 14.

⁵⁹ Ibid., p. 14.

⁶⁰ Ibid., p. 14.

percepção”⁶¹, no reconhecimento atento somos reintroduzidos “ao objecto para nos confrontarmos com ele.”⁶²

No reconhecimento atento, a memória fortalece e enriquece a percepção, tornando-se assim “mais vasta, recolhendo um número crescente de memórias complementares.”⁶³ Como Bergson refere, a percepção atenta “envolve verdadeiramente a reflexão, no sentido etimológico do termo, ou seja, a projecção para fora de nós mesmos, de uma imagem criada activamente, idêntica ou similar ao objecto com o qual se moldou.”⁶⁴

Se a atenção automática incita-nos a generalizar e a abstrair, nivelando as diferenças de objectos ou de eventos presentes com aqueles do passado, o reconhecimento atento afirma a diferença pura e a singularidade absoluta. Somos, pois, conduzidos ao alargamento de um conjunto de comparações e de contrastes cujo resultado nunca esgota a riqueza do objecto em si. Temos, deste modo, a possibilidade de descobrir num mesmo objecto “um crescente número de coisas”⁶⁵, mas isto só acontece quando somos capazes de nos opormos ao “ritmo da necessidade”⁶⁶ que o hábito e a utilidade requerem.

A memória é a preservação do mundo em imagens. É subjectiva ou pessoal no sentido em que cada um de nós tem um ‘encontro’ distinto com o mundo. Mas não é subjectiva ou pessoal no sentido de ser pertença da imaginação do sujeito. Bergson refere que é possível “procurar a experiência na sua origem ou talvez acima da inflexão decisiva... onde se torna propriamente experiência humana.”⁶⁷

“A relatividade do conhecimento pode, assim, não ser definitiva”⁶⁸, acrescenta. “Desfazendo aquilo que estas utilidades criaram, talvez possamos restituir à intuição a sua pureza original e recuperar contacto com o real.”⁶⁹

Procurar a experiência na sua origem é seguir uma “curva verdadeira, ela mesma estendendo-se para lá da escuridão.”⁷⁰ Durante este processo libertamos a percepção dos seus hábitos e este é, diz Bergson, o papel da filosofia (e da arte): libertar a percepção “da contracção a que está acostumada pelas exigências da vida.”⁷¹

⁶¹ Ibid., p. 101.

⁶² Ibid., p. 101.

⁶³ Ibid., p. 101.

⁶⁴ Ibid., p. 102.

⁶⁵ Ibid., p. 101.

⁶⁶ Ibid., p. 101.

⁶⁷ Ibid., p. 184.

⁶⁸ Ibid., p. 185.

⁶⁹ Ibid., p. 185.

⁷⁰ Ibid., p. 185.

⁷¹ Ibid., p. 185.

A articulação dos conceitos aqui expostos será instrumental para as obras de John Cage, de Max Neuhaus e de artistas que investem a sua prática na dimensão temporal, na exploração de processos mais do que em objectos.

Cage afirmaria que determinados aspectos do som fazem parte de um ‘vasto campo’, uma ‘extensão’ sem divisões ou lacunas. Neste sentido reafirma as ideias de Bergson sobre a heterogeneidade e que constitui tal campo, “sem diferenças qualitativas mas com uma multiplicidade de diferenças.”⁷²

Este ‘campo’ assim definido é a força vital (*l’élan vital*) que existe no fluxo contínuo da duração, do tempo gerúndio, e que é essencialmente criação.

Na terceira parte desta tese demonstrar-se-á como os conceitos de duração, intuição e criação estão na génese de uma arte processual, que existe num tempo gerúndio e, portanto, num movimento constante de actualização.

⁷² John Cage, *Where are we going? And what are we doing?*, in *Silence*, 1961, pp. 204-205.

III. Tempo de fazer/tempo de ver

3. Práticas em tempo real

3.1. Artes performativas

“Se questionado sobre o que é *performance art*, cada artista daria uma resposta diferente. ‘Performance Art’ é uma expressão muito vaga. Uma performance pode ser música, dança ou teatro, portanto não é realmente um termo muito preciso para o meu tipo de trabalho – nunca encontraremos a designação certa. Cada profissão tem a sua ‘ferramenta’: para mim, performance é a ferramenta que escolhi para me colocar no momento.”⁷³

“O tempo é muito importante. Tempo, consciência e existência. Para mim é muito importante introduzir tempo na performance, porque o nosso tempo está a ficar cada vez mais curto. É por isto que agora esforço-me por fazer performances de maior duração.”⁷⁴

A performance, como área artística, emergiu de várias tradições e de movimentos culturais vindo a assumir uma identidade própria. Surge, assim, no início da década de 60, com algumas das suas fundações baseadas no trabalho dos accionistas (pintores e/ou dramaturgos), como também nos movimentos Futurista, Constructivista, Dada e Fluxus.

Embora estas fundações tivessem contribuído para formar a performance nas artes visuais, não a definiram na sua total amplitude. Estas raízes não fixaram limites nesta nova disciplina mas, pelo contrário, expandiram os horizontes desta, para lá das suas origens.

Os *performers*, nas suas acções em tempo real, executam as tarefas ou actividades que a obra requiere. Os artistas procuram o real nas acções banais do quotidiano mas também em eventos ritualísticos para impregnar de significado as suas performances.

É no ano de 1968 e no início da década seguinte que a performance reflecte a inquietação generalizada em relação às estruturas da sociedade e os seus valores. É o questionar das premissas estabelecidas da arte e a necessidade de redefinir o seu significado e função que agitam esta nova disciplina.

Os próprios artistas assumem o papel de expressar as novas ‘direcções’ por meio de longos textos, em vez de deixar tal tarefa para o crítico ou para o teórico de arte.

Na sequência destas acções, a galeria de arte enquanto instituição é criticada e os artistas procuram novos espaços e plataformas para manifestar as suas novas intenções.

⁷³ Marina Abramovic, *Marina Abramovic on Performance Art*, in *Marina Abramovic, The Artist is Present*, editado por Mary Christian, The Museum Of Modern Art, New York, 2010, p. 211.

⁷⁴ Ibid.

É um momento em que, cada artista e em grupo, reequaciona o seu lugar na sociedade e no sentido de ser parte integrante da investigação dos processos da arte.

Neste contexto, a materialidade da obra é posta em causa e a emergência de uma ‘arte conceptual’, não apoiada nos atributos físicos, surge como resposta a esta inquietação.

Assim, a performance torna-se um meio natural para veicular as novas necessidades da arte no mundo e, também, como forma de reduzir a distância entre o artista e o público uma vez que, nesta nova situação, ambos experimentam a obra simultaneamente. É neste sentido que a obra não se ‘fixa’ no objecto físico, assumindo-se como uma experiência, um ‘diálogo’ entre o artista e o observador, ambos envolvidos na actualização daquela, num tempo gerúndio.

A performance, a partir de 1968, traduz a tónica da arte na ‘ideia’, rejeitando os materiais tradicionais da pintura e da escultura e integrando o corpo como material e arena. São as experiências centradas no tempo e em actividades ‘em directo’ que usam o corpo e, como tal, concentram-se na duração.

A relação dos conceitos com os trabalhos ao vivo originou variadas performances cujo resultado era muitas vezes de sensibilidade abstracta, focando-se em gestos e movimentos que participavam desta ‘nova’ linguagem corporal. Raramente o uso de objectos ou de narrativa integravam estas acções, o que deixava a audiência com poucas pistas para ‘descodificar’ estas performances. Mas, por outro lado, o espectador podia, por associação, criar sentidos através da experiência particular que o *performer* proporcionava.

Enquanto alguns artistas tiravam partido das suas próprias personalidades para os eventos, outros ‘esvaziavam’ a sua identidade utilizando o espaço⁷⁵. Posicionavam-se contra a parede, em cantos ou, pelo contrário, em campos abertos, criando ‘esculturas vivas’.

A concentração na personalidade do artista levou à criação de um vasto corpo de obras de referências auto-biográficas, uma vez que muitas destas performances incorporavam aspectos da história pessoal dos artistas. Tal é o caso de Joseph Beuys que nas suas ‘acções’ recorria a acontecimentos da sua vida e que tinham ressonância na memória colectiva como, por exemplo, no evento *I Like America and America Likes Me*, de 1974. Nesta acção, e à sua chegada a Nova Iorque, Beuys é imediatamente colocado numa ambulância e levado para a galeria René Block onde conviveria com um coite selvagem durante o período de três dias.

Uma outra estratégia performativa baseava-se na presença do artista em público como interlocutor e onde, por exemplo, dava instruções à audiência, sugerindo que esta realizasse a performance. Acima de tudo, o espectador era provocado e estimulado a reflectir sobre as fronteiras da arte. Por exemplo: a relação entre a investigação

⁷⁵ O artista Bruce Nauman criou obras como, por exemplo, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968) e que tem uma relação directa com as suas esculturas. Caminhando em volta de um quadrado (Nauman utilizou fita adesiva para delinear um quadrado no chão) podia apreender o volume e as dimensões da sua obra escultórica que, também, implicava a localização de objectos no espaço.

científica e/ou filosófica e onde os limites destas se cruzavam com os domínios da arte ou, ainda, o que separa esta última da própria vida.

A tentativa de traduzir os aspectos essenciais de uma disciplina para outra também integraram a obra inicial do artista Vito Acconci. Nos seus trabalhos, Acconci usou o seu próprio corpo como forma de substituir a página, suporte da palavra escrita. Assim, em vez de escrever um texto sobre seguir os passos de alguém, Acconci realizou uma espécie de ‘performance privada’ onde seguia uma pessoa na rua, escolhida ao acaso, até essa pessoa entrar num espaço fora do domínio público (*Following Piece*, 1969).

Tais acções eram invisíveis ao público em geral mas revelavam o interesse do artista na sua própria imagem. Uma forma de tomar consciência de si e de se ver como os outros talvez, também, o vissem.

Na sequência destas acções, Acconci desenvolveu e aprofundou a relação entre artista e público em obras que condicionavam o espaço físico e as suas características, de modo a proporcionar uma experiência mais intensa a cada ‘espectador/intérprete’ que entrava nestes espaços (*Seedbed*, 1972) ⁷⁶.

Um momento de ruptura dá-se, então, na sequência de algumas destas experiências protagonizadas por aquela que se pode apelidar da primeira geração do ‘ciclo de *performers*’ (por exemplo, artistas como Vito Acconci, Dennis Oppenheim e Bruce Nauman). É por volta de 1976 que alguns dos artistas mencionados cessam as suas ‘acções’ e criam situações que sugerem a sua presença através do recurso a vozes gravadas, vídeo ou a um conjunto de objectos que ‘activam’ o espaço e interagem com o espectador.

Aparece, assim, uma segunda geração de artistas (como Laurie Anderson, Adrian Piper e Robert Longo, entre outros), estudantes dos artistas do movimento conceptual e que, dando por adquirido um determinado rigor intelectual, introduzem a narrativa em eventos que recuperam aspectos tradicionais do teatro, do cabaret e da ‘stand-up comedy’. Desta forma, e com este formato mais familiar, os *performers* estabelecem uma relação com a audiência mais próxima da do espectáculo de entretenimento comum.

De facto, e devido à própria natureza desta disciplina, o cruzamento de experiências artísticas, nas suas diversas áreas, acentua o carácter indeterminado dos eventos ‘ao vivo’ e ‘em directo’. São estas últimas características – ‘ao vivo’ e ‘em directo’ – que as performances, na sua diversidade, partilham como denominador comum. A decisão de actuar ao vivo perante uma audiência, em vez do trabalho isolado no *atelier*, é um

⁷⁶ *Seedbed*, de 1972, é, possivelmente, a obra que melhor exemplifica a noção de *power-field* que Vito Acconci desenvolve com este trabalho: a implicação do ‘outro’ no trabalho performativo, no sentido de que cada indivíduo é influenciado pela totalidade dos factores coexistentes e interdependentes numa determinada situação.

Seedbed foi realizada na galeria Sonnabend de Nova Iorque, e na qual Acconci se coloca debaixo de uma rampa construída a toda a largura da sala. Desta forma, masturbando-se quando se apercebe da presença de alguém no espaço e murmurando palavras que são audíveis nos altifalantes colocados na galeria.

dos factores determinantes e que demarca esta actividade das restantes no contexto das artes visuais.

Do ponto de vista do espectador há, também, o manifesto desejo de pertencer à experiência da arte, de uma forma participativa, e a performance permite tal acesso.

Esta relação entre *performer* e espectador permite ainda que os conteúdos das acções possam ser conceptualmente relevantes e simultaneamente expressos, por exemplo, recorrendo à sátira, de forma a desmistificar noções enraizadas no público em geral e que atribuem à arte uma contínua solenidade.

A performance dá espaço aos artistas para desafiar a percepção dos espectadores em relação à arte, incluindo os limites dessas mesmas percepções. Cada artista traz a sua 'definição' de performance imbuída na forma e no processo de execução desta, tornando cada obra uma combinação inesperada de acontecimentos.

A história da performance, a partir do século XX, pode ser vista como uma sucessão de momentos e de períodos, em que esta propicia uma abertura para novas possibilidades no domínio artístico. Para além do facto de que a história da vanguarda se concentra no estudo da produção de objectos dos movimentos Futurista, Construtivista, Dadaísta ou Surrealista, estes movimentos encontraram muita da sua motivação e a resolução para muitas das questões levantadas, por meio da performance. É através desta que muitas 'ideias' e propostas são testadas. Por exemplo, o movimento Futurista inicia-se com o manifesto de Marinetti, publicado a 20 de Fevereiro de 1909, em Paris, no jornal *Le Figaro*, seguido de performances. Só posteriormente encontraria formas de se 'materializar' em pinturas e esculturas.

O mesmo pode ser dito dos Dadaístas de Zurique: poetas, artistas de cabaret e *performers*. É sob o nome de *Cabaret Voltaire* que Emmy Hennings e Hugo Ball abrem um café-cabaret, em 1916, e que reúne um grupo de jovens artistas e escritores interessados em performance.

Do mesmo modo, os artistas de Paris e que mais tarde originariam o movimento Surrealista, eram poetas, escritores e *performers*, seis anos antes de sugerirem os meios para as materializações plásticas das suas convicções.

Era, assim, através das motivações diárias – do quotidiano - que os artistas propunham agitar o público na sua relação com a arte e a vida.

Esta disciplina tem oferecido novas perspectivas às artes, na sua generalidade, bem como a outras áreas da sociedade. Uma forma de a definir talvez seja: corpos reais executando acções reais em tempo real. Deste modo, as performances potenciam acções que activam a 'memória pura', o instante da intuição que nos coloca na duração de Bergson, o tempo qualitativo, heterogéneo, o gerúndio.

Por mais mundana que seja a acção, a experiência para o artista e para o público pode ser bastante enriquecedora, até mesmo extraordinária: são os momentos de 'encontro real', de contacto efémero, que permitem espaço para transformação.

Desenvolver um sentido de ligação com o espectador requer uma determinada abertura e generosidade. É quando tal acontece que são possíveis ‘transformações’ através de questões que se levantam, ímpetos variados que incluem o comentário político, a sátira, a exploração da identidade, etc.

3.2. A experiência da performance

As artes performativas, no contexto da história da arte e as suas instituições, colocam uma questão à mais básica premissa acerca de como se faz história num campo institucionalmente ligado, em grande parte, às coisas materiais.

Enquanto a história da arte tem, obviamente, vindo a alterar-se e a transformar-se ao longo das décadas, a ‘disciplina’, contudo, nas suas mais profundas raízes, continua baseada na capacidade de ‘paralisar’ ou de ‘estancar’ o objecto de estudo enquanto paradigma do seu género e/ou enquanto obra-prima.

As artes visuais representam uma das formas culturais directamente ligadas ao mercado global que, por sua vez, se fixa no dispositivo hierárquico do ‘original’ e do ‘único’.

As práticas curatoriais e o mercado global da arte, dependem, particularmente, da ‘paralisação’ acima referida pois, sem a evidência de algo tangível, não é possível organizar uma mostra expositiva ou escrever um texto a seu respeito. Essa necessidade de evidência física encontra modos para, no caso de não se poder ter a obra, ter-se algo que ‘represente’ ou ‘documente’ o referido trabalho. Assim acontece com muitos dos eventos performativos que, depois de acontecidos, são apresentados em forma de documento textual (descritivo e/ou interpretativo do acontecimento), fotográfico, videográfico e outros que se possam considerar adequados. Muitas vezes, essa maneira de dar a ver o evento cria como que uma ‘segunda obra’ ou versão da obra original pois, embora o intuito possa ser o de documentar, na sua instalação, a introdução de ‘novos’ objectos gera um novo trabalho.

Essa necessidade de ‘objectos’ e de ‘coisas’ encontra-se numa relação de certo modo contraditória com a efemeridade do evento performativo. Por sua vez, se o/a artista estivesse sempre presente ⁷⁷; se a performance estivesse continuamente a acontecer, não haveria necessidade de qualquer tipo de documentação numa tentativa de daquela dar testemunho. É, de facto, para os historiadores, que estas razões se tornam bastante pregnantas. Mas, mesmo quando assistimos no momento a um evento, a sua actualização é constante e necessita de meios de documentação que registem o acontecimento para o futuro. Pode-se dizer que se trata de memória, não se constituindo, contudo, de uma simples transcrição do real mas (como Bergson elaborou) de um processo representacional complexo para se referir ao equacionar do corpo e da mente.

No seu texto, *Teses para a Filosofia da História*, Walter Benjamin escreveu: “O passado só pode ser apreendido como uma imagem que irrompe do instante em que é reconhecido... para articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘da

⁷⁷ *The Artist is Present (A artista está presente)*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 2010, foi uma exposição antológica com instalações e performances da artista Marina Abramovic. O título da exposição é também o título da performance que a artista executou todos os dias da exposição, durante sete horas e meia e pelo período de três meses. Nesta performance, Marina Abramovic permaneceu sentada numa cadeira sem ingerir alimentos ou água, olhando fixamente nos olhos de elementos da audiência que se sentavam à sua frente por períodos de quinze minutos.

forma que aconteceu’... significa apreender a memória quando ela irrompe num momento de perigo.”⁷⁸

Quando se pronuncia o termo ‘performance’ pensa-se não enquanto a continuação de uma presença mas, sobretudo, em algo provocador e, precisamente, como um ‘momento de perigo’. Abre-se, assim, a possibilidade (se estivermos receptivos) para o desenrolar de acontecimentos no tempo e que desafiam o modo mais convencional de ‘fazer história’.

A evanescência própria do acontecimento ‘ao vivo’ relembra-nos que não conseguimos conhecer o passado na sua total amplitude.

As performances asseguram a presença física do artista ou artistas intérpretes desse momento em tempo real e que prometem uma experiência imediata, intensa e emocionalmente autêntica. Ironicamente, como já referido, esta ‘promessa’ de uma experiência que assegura transformações do ponto de vista estético, pessoal, e/ou político, acontece, inevitavelmente, através de memórias (documentos de vária índole) do acontecimento que não pode continuar ininterruptamente.

De facto, Bergson torna claro o profundo paradoxo dos eventos ‘ao vivo’ serem unicamente acessíveis por meio da percepção humana, mesmo quando se trata do momento em que se assiste presencialmente: percebemos e registamos a performance através da memória do corpo, ela mesmo impossível de apreender na sua inteira capacidade.

As performances trabalham directamente com o tempo, o espaço, vários materiais e acções com o intuito de proporcionar um escrutínio contínuo daquilo que pode ser considerado arte e o seu fazer.

Uma vez que o trabalho não pode ser separado do corpo que o executa, um conjunto de questões são continuamente colocadas em relação à especificidade da disciplina. Serão estas o que caracteriza uma acção como arte? Qual a diferença de uma performance e de uma acção do dia-a-dia? O que é que sinaliza essa diferença?

O contexto no qual uma acção toma lugar influencia fortemente o que é ou não é arte. Uma performance que ocorra numa galeria de arte, museu ou outro tipo de instituição cultural, recebe como que um aval de ‘objecto de arte’ desse espaço. Mas, e se a acção decorre na rua? Quais são os sinais ou características que ‘advertem’ o espectador para interpretar o acontecimento como arte? Como é que isso altera a forma como a acção é percebida?

Estas considerações levam à questão do que é que se constitui enquanto arte. Uma acção ao vivo não é em si um ‘objecto colecionável’. Ele ocupa espaço e tempo durante um determinado intervalo. Contudo, observar outro corpo em acção, pode desafiar alguém a operar no mundo de uma forma diversa daquela estipulada pelo

⁷⁸ Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History* (1940), secções V e VI, www.sfu.ca/~andrewf/concept2

status quo. O que é certo é que um evento ao vivo pode ser originado quase que instantaneamente, em resposta a uma situação, e pode acontecer em qualquer lugar.

As testemunhas ou os espectadores de uma performance assumem uma função crítica no evento ao vivo. Ao assistir a uma acção, o espectador faz um ‘pacto’ com o artista, isto é: cada pessoa envolve parte da sua vida (uma porção do seu tempo) nesse acontecimento e ficará afectada irremediavelmente por ele. Esse evento desenvolve-se no tempo e no espaço que ambos, artista e espectador, simultaneamente, partilham; nenhum dos dois conhece o desfecho mas ambos chegarão a ele juntos.

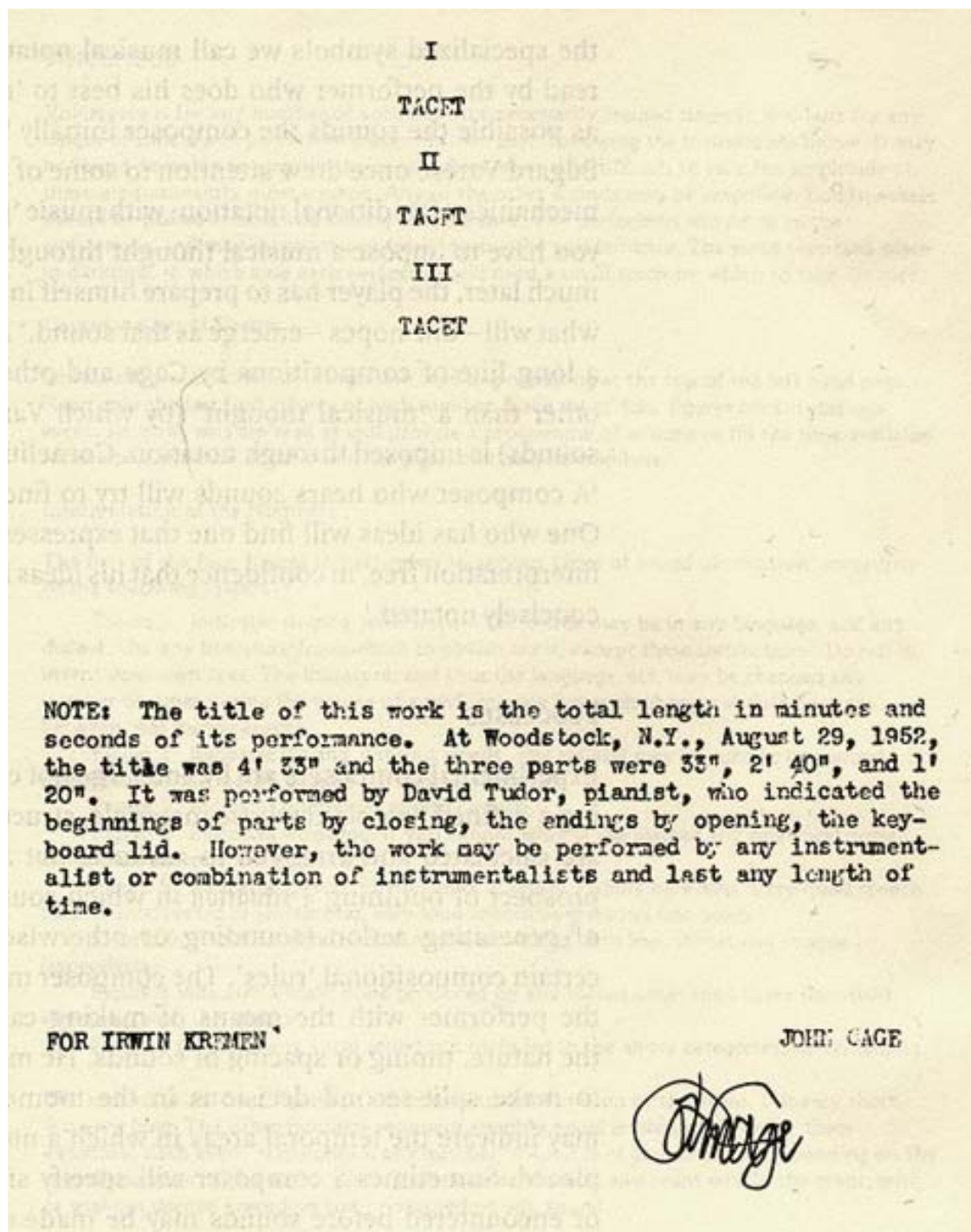
A presença de uma audiência pode ‘elevar o risco’ e a expectativa do evento, responsabilizando o artista pelas suas intenções e pela promessa de levar a acção até ao fim.

A testemunha pode proporcionar o encorajamento necessário quando o artista está a fazer algo que é difícil ou desafiante e, também, obviamente, poder relatar a acção posteriormente, mesmo depois de todas as evidências físicas terem desaparecido.

O corpo, particularmente numa situação de intimidade, cria uma dinâmica volátil: os espectadores identificam-se com a pessoa em acção, quer estejam ou não conscientes de tal facto. Os seus próprios corpos começam, inclusivamente, a replicar as mesmas tensões musculares e respiratórias dos corpos em performance. Por sua vez, o *performer* está consciente que a audiência observa os seus movimentos, o que dá a este a capacidade de fazer com que aquela ‘entre’ e ‘saia’ da acção em simultâneo com ele.

Assim, a natureza do tempo é apreendida pelos sentidos, todos eles envolvidos no acontecimento. Cada espectador está consciente de cada momento que passa; da acção que vai acontecendo e da memória que vem com ela. Este lembrar permanente da efemeridade da existência mantém os participantes e os espectadores da acção ancorados na realidade do momento, sentindo os limites físicos do corpo e com a consciência da fragilidade do tempo. Este ‘sentir’ é coincidente com a intuição e o seu método. É aquilo que nos faz identificar com o âmag das ‘coisas’, dos eventos, em suma, da realidade em si - o tempo gerúndio que nos torna capazes de criar.

3.3. John Cage e a composição experimental



John Cage, partitura de 4' 33''.

4' 33'' é uma obra de silêncio, provavelmente a mais famosa criação de John Cage. Na sua primeira apresentação pública, o pianista David Tudor sentou-se ao piano,

levantou a tampa do teclado e permaneceu sentado em silêncio durante trinta e três segundos. Fechou a tampa e voltou a abri-la para ficar dois minutos e quarenta segundos em silêncio. Voltou a fechar e a abrir a tampa mais uma vez e ficou em silêncio por um minuto e vinte segundos. Fechou a tampa e saiu do palco.

“Onde quer que estejamos, o que ouvimos é majoritariamente ruído. Quando o ignoramos, ele perturba-nos. Quando o ouvimos, achamo-lo fascinante.”⁷⁹

Embora esta citação do texto *The Future of Music: Credo*, de 1937, fale de som enquanto ruído e seja aparentemente contrário à ideia de silêncio, este último seria, contudo, central à obra de Cage.

As primeiras obras de John Cage, dos anos 30 e inícios de 40, convocam sons novos, inspirando-se em Luigi Russolo e nos Futuristas, com a inclusão de instrumentos de percussão para expandir o universo da música e incluir sons que melhor reflectiam a natureza industrial da cultura que Cage experimentava em seu redor.

No final da década de 30, John Cage estruturava todas as suas composições em torno da dimensão temporal: frases e secções de durações distintas. No texto *The Future of Music: Credo*, ele antevia a manipulação do tempo a partir das técnicas dos compositores de música de filmes mas, na realidade, a sua convicção no tempo, como base estrutural, veio das suas colaborações com bailarinos. Muitas das suas composições iniciais são para coreografias de dança moderna, nas quais tinha de seguir uma estrutura com durações de frases muito precisas. O seu interesse por música de percussão também contribuiria muito para a dedicação a estruturas baseadas no tempo.

É no Verão de 1948 que Cage profere uma conferência no Black College, na qual refere que ‘som’ e ‘silêncio’ têm a mesma importância em música e que a estrutura musical devia ser baseada em ‘duração’, uma vez que esta é a única característica que ambos, som e silêncio, têm em comum.

“Das quatro características do material da música, a duração é a de maior importância. O silêncio não pode ser ouvido em termos de tom ou de harmonia: é experimentado em termos da sua duração.”⁸⁰

Cage, por outras palavras, tinha descoberto o silêncio através das estruturas temporais que tinha vindo a utilizar durante os últimos dez anos. Para ele, um silêncio era uma extensão de tempo que estava vazia. Tal extensão de tempo tinha, contudo, significado estrutural na sua música.

A obra 4’ 33’’ é um gesto, uma performance, que radicalmente transformou e redefiniu a música por simplesmente especificar a sua dimensão ou duração. É composta por três momentos, três silêncios numa sequência, interrompidos pelo fechar e abrir da tampa

⁷⁹ John Cage, *The Future of Music: Credo*, in *Silence*, 1937, p. 3.

⁸⁰ John Cage, *Defense of Satie*, John Cage, Richard Kostelanetz, editor (Praeger Publishers, 1970), p. 81.

do teclado para evidenciar cada um desses momentos que compõem a peça musical, como qualquer outro concerto para piano com três movimentos. Estes gestos são familiares ao observador, contudo os ‘silêncios’ são um elemento de estranheza, ao se apresentarem como som para depois frustrar a expectativa do observador com a ausência deste. Mas é na familiaridade dos gestos e do contexto que estes silêncios, na sua estranheza familiar, acabam por conduzir ou convocar o espectador para a obra.

A obra, *Lecture on Nothing* (1950), parte deste conceito de vazio musical no tempo e, como o próprio título indica, denuncia o propósito de Cage em se focar no vazio, no silêncio e no tempo. As palavras proferidas, ou melhor, o discurso, é estruturado no tempo como qualquer outra peça de música de Cage, tomando partido deste referente para introduzir um ‘imaginário de silêncio’: “Esta porção de tempo está organizada. Não devemos reear estes silêncios, poderemos, contudo, amá-los.”⁸¹

Na sua vida, como no seu trabalho, John Cage sempre favoreceu uma estrutura que recusasse hierarquia e linearidade, o que significa que as suas obras, nos vários géneros e suportes, consistem numa reunião de elementos apresentados sem atingir um clímax e sem um princípio e fim, afirmados.

A sua originalidade revela-se nas qualidades intrínsecas às obras, à sua linguagem, e não em quaisquer outros factores exteriores a esta.

Cage propõe uma experiência estética a partir da natureza e do dia-a-dia, revelando a originalidade de cada som, o seu carácter e qualidades expressivas.

John Cage propõe uma ênfase nos fenómenos em si mesmos; acredita no potencial musical do quotidiano. Deste modo, a obra perde a função arquitectural, renunciando a utilização de parâmetros compositivos, pois estes são parte integrante do quotidiano.

As obras de John Cage do período de 1950 representam um ataque ao objecto musical instituído, ao mesmo tempo que dão início à reconfiguração do tempo na música. É numa série de palestras intituladas de *Composition as Process*, proferidas em Darmstadt em 1958, que articula de forma clara esta revolução de ideias sobre o tempo musical. Refere que a forma essencial da música europeia baseia-se na produção de “objectos-tempo” (*time-objects*)⁸² ou seja, a apresentação de um todo enquanto objecto no tempo com um início, um desenvolvimento e um fim. Estes “objectos-tempo” são progressivos e não estáticos por natureza, o que significa dizer: permeados por um clímax ou clímaxes e pontuados por momentos de ‘repouso’ ou de silêncio. Tais objectos colocam o fluxo musical dentro de limites temporais definidos e que implicam a tradicional forma narrativa do tempo e da história. Contra esta noção, surge um novo conceito desenvolvido por Cage e que transcende a construção humana no sentido de eliminar divisões. Deste modo, John Cage subscreve uma teoria da música como um processo essencialmente sem propósito, um processo em que um ‘começo’, um ‘desenvolvimento’ e um ‘fim’ são irrelevantes para a natureza deste. No lugar da concepção de um tempo centrado na tradicional narrativa da música, Cage afirma a

⁸¹ John Cage, *Lecture on Nothing*, in *Silence*, pp. 109-110.

⁸² John Cage, *Composition as Process II: Indeterminacy*, in *Silence: Lectures and Writings* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961), p. 36.

duração e a simultaneidade. Ele deseja que a sua música espelhe e seja parte do fluxo do mundo, afirmando que este fluxo não é singular mas múltiplo, uma conjunção de muitos ‘afluentes’.

Os dois conceitos contrastantes de tempo – o de objecto-tempo e o de processo – equivalem em termos a uma das oposições fundamentais propostas pelo filósofo Henri Bergson. Bergson afirma que a ideia de tempo enquanto uma sucessão de momentos que se dispõem em progressão espacial é a que tem dominado o nosso pensamento desde, pelo menos, o século XVII: o tempo enquanto uma unidade quantitativa de eventos, exterior a estes, movimento ou mudança, mas que os mede sempre extrinsecamente. Este conceito é inerentemente espacial e, conseqüentemente, subordina o tempo ao espaço. Assim, trata-se de uma sucessão de momentos que não dão conta da passagem do tempo. É esta ideia de passagem que é a chave para uma experiência mais fundamental do tempo e à qual Bergson apelida de *duração*, ou seja, o tempo enquanto um processo qualitativo, um fluxo no qual passado, presente e futuro se permeabilizam formando um *continuum*.⁸³

Este interesse no tempo enquanto duração, em compor música que não ‘controla’ o tempo mas que, por sua vez, flui com este e à semelhança deste, levou o compositor, compatriota de John Cage, Morton Feldman, já no final da sua carreira, a construir obras muito longas como, por exemplo, a composição de quatro horas, intitulada *For Philip Guston* (1984) ou *String Quartet II* (1983), com a duração de cinco horas e meia.

“Em composições com uma duração até uma hora, pensamos enquanto forma”, escreveu Feldman, “mas a partir de uma hora introduz-se a noção de escala. A forma é fácil – simplesmente uma divisão de um todo em partes. Mas a escala é algo completamente diferente. Anteriormente, as minhas peças eram como objectos e, agora, são como coisas em permanente mudança.”⁸⁴

Estas duas concepções de tempo estão também presentes na obra *4’ 33’’* (1952), de Cage. Esta obra põe em confronto o tempo mensurável e a duração sem limites. Também o título refere explicitamente o tempo espacializado do ‘relógio’ – um dado que Cage sublinha referindo que o título também pode ser entendido como “quatro pés e trinta e três polegadas.”⁸⁵ A arbitrariedade da dimensão temporal proposta nesta obra e a experiência sonora que apresenta, indiciam que *4’ 33’’* propõe uma experiência temporal diferente de todas as outras: o tempo da duração, o tempo que não compartimenta eventos musicais mas que dá testemunho do fluxo acústico do mundo.

Um ano antes de compor *4’ 33’’*, Cage escreveu uma outra peça intitulada *Imaginary Landscape N° 4 (March N°2)*, e que envolve o uso de doze rádios. Para Cage, o rádio representa o instrumento perfeito da indeterminação, uma vez que tanto o compositor

⁸³ Henri Bergson, *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d’Einstein*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1970.

⁸⁴ Morton Feldman: *List of Works* (London: Universal Edition, 1998), p. 3.

⁸⁵ John Cage, in *Conversation with Cage*, pp. 70-81.

quanto os intérpretes têm de se submeter ao que está a ser transmitido no momento. O rádio também é o melhor exemplo do fluxo acústico: está sempre presente, uma transmissão perpétua, embora nós, ouvintes, só o escutemos periodicamente. Por outro lado, a activação simultânea de doze transmissões de rádio dá notícia das múltiplas camadas, fluxos, e as suas diferentes velocidades, construindo o fluxo acústico do mundo. Assim, 4'33'' 'actua' também como um rádio: durante um curto espaço de tempo posiciona-nos no contínuo correr do domínio sonoro do mundo. Como Cage referiu: "A música é permanente, apenas a audição é intermitente."⁸⁶

A obra 0'00'' (1962) intensifica esta ideia de temporalidade. A peça convoca "a continuidade do trabalho diário, o que quer que este seja... captado por microfones de contacto. O que este trabalho pretende dizer", afirma Cage, "é que tudo o que fazemos é música, ou pode tornar-se música através do uso de microfones, pelo que tudo o que eu faça produza um som." De novo, Cage coloca uma referência temporal mas, ao mesmo tempo, reduz esta a zero, apaga-a. "Estou a tentar encontrar uma forma de fazer música que não dependa do tempo", refere Cage sobre a obra. "É precisamente desta capacidade para medir que eu quero que os trabalhos se libertem."⁸⁷

A introdução da indeterminação na obra permitiu a Cage de verdadeiramente entender as qualidades que potenciam a multiplicidade. Para uma obra ter a capacidade de ser uma multiplicidade ela tem de se poder *actualizar*, não por vias de semelhança ou de representação – através de um conjunto limitado de regras e de materiais – mas por meio de um acto criativo. Só enquanto virtualidade uma obra pode convocar a *duração*, aquele tempo que permite constantes actualizações. A obra tem de possibilitar a 'intervenção criadora' do intérprete mas, também, do observador/ouvinte. Neste sentido, como cada interpretação é, na realidade, uma nova criação, a obra permanece num estado de contínuo devir, convocando a audiência para uma 'escuta' participativa: o *gerúndio*.

O objectivo de 4' 33'' e de 0'00'' é, então, de abrir o tempo à experiência da duração e de abrir a experiência musical ao universo mundano do som. É também para permitir a receptividade da experiência humana a algo que a ultrapassa: o fluxo impessoal que precede e excede essa mesma experiência. "Eu penso que a música deve libertar-se dos sentimentos e ideias do compositor", afirma Cage. "Eu sinto e espero ter levado outras pessoas a pensar que os sons que as rodeiam constituem uma música mais interessante que aquela que podem ouvir numa sala de concertos."⁸⁸ É desta forma que Cage apela aos compositores a "desistirem do desejo de controlar o som e de esvaziarem a mente para poderem assim descobrir meios para que os sons sejam eles mesmos e não veículos para as teorias e expressões de sentimentos humanos."⁸⁹

O acaso e o silêncio são os meios para Cage se transportar para este domínio. Estas duas estratégias permitem ao compositor contornar a sua subjectividade para dar lugar a descobertas sonoras que não são suas. O 'silêncio', para Cage, não nomeia a ausência

⁸⁶ John Cage, *Themes & Variations*, p. 224.

⁸⁷ John Cage, *Conversation with Cage*, p. 69.

⁸⁸ Ibid., p. 65.

⁸⁹ John Cage, *Experimental Music*, in *Silence*, p. 10.

de som (uma impossibilidade, como o compositor refere) mas sim a ausência de som ‘intencional’.

A proposta de Cage é a de um entendimento do Universo sem origem, fim ou propósito, um processo aberto que afirma a duração. A este fluxo sonoro, contínuo, Cage apelida de ‘música’.

Quando Cage apresentou o seu novo paradigma à vanguarda europeia, numa palestra intitulada *Composition as Process: Indeterminacy*, na Internationale Ferienkurse für Neue Musik em Darmstadt, 1958, os efeitos foram de choque e de renúncia. Cornelius Cardew - inicialmente um expoente deste processo de indeterminação - conclui, em 1972, que a única forma de atingir esta ideia de Cage, a de deixar os sons serem sons e as pessoas serem pessoas, é através de uma falsa ingenuidade.

A mudança de uma música centrada no objecto para uma estrutura processual dá-se, na obra de Cage, quando este leccionava *Experimental Composition* na New School, em Nova Iorque. As obras *Winter Music* (Janeiro de 1957), *Concert for Piano and Orchestra* (versão para piano, Janeiro de 1958; versão completa, Maio de 1958) e *Variations I* (Janeiro de 1958) são realizadas no intervalo de dois semestres na New School.

Embora este processo da indeterminação tenha emergido pela primeira vez em 1950 com as experimentações de colegas de Cage de Nova Iorque como Earle Brown, Morton Feldman, Christian Wolff e David Tudor, não seria, contudo, formalmente definido antes da palestra de Cage em Darmstadt, em 1958.

É através da prática Zen, a que John Cage é introduzido nos finais de 1940, que o conhecimento e experiência do mundo deste artista é reequacionado, despoletando uma abertura filosófica para a ‘não-intencionalidade’ (*nonintention*). Tal constitui o reconhecimento da vida como experiência directa, a afirmação da experiência do mundo sem o desejo de intervir neste. A partir desta premissa, Cage preconiza um conjunto de técnicas que, de algum modo, o colocam no lugar do espectador/ouvinte, alterando o papel de criador nas suas composições. A introdução do indeterminado, do não-conclusivo e da notação gráfica na música contemporânea, convocam o intérprete para uma participação activa nas composições.

Cage pretende algo de radical, procura composições que permitam e impliquem uma liberdade ao intérprete igual à do compositor. No fundo, composições que não sejam ‘objectos’ mas, antes, processos.

No texto *Composition as Process: Indeterminacy*, Cage refere *A Arte da Fuga*, de Johann Sebastian Bach, cujas estrutura (a divisão do todo em partes); método (procedimento em relação à abordagem musical); e forma (conteúdo expressivo), estão todos determinados. O timbre e a amplitude, contudo, não estão caracterizados sendo, assim, indeterminados e criando uma abertura para tornar única cada interpretação desta obra de Bach.

John Cage analisa ainda a obra *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen. Nesta composição o timbre e a amplitude são determinados, bem como o método e a

estrutura. Contudo, em relação a esta última, ou seja, a divisão da composição nas várias partes, não explicita a ordem ou a sequência destas, possibilitando uma morfologia única de continuidade, uma expressão ou expressividade singulares para cada interpretação.

Em relação à composição de Bach, *A Arte da Fuga*, Cage compara a função do performer à do colorista que preenche com diferentes cores um desenho pré-existente. Pode fazê-lo de uma forma organizada, sistemática ou, por outro lado, com uma maior liberdade interpretativa, deixando a subjectividade tomar maior controlo da estrutura da obra. Esta situação não se verifica em relação à composição *Klavierstück XI*, de Stockhausen, onde o performer não assume a posição do exemplo anterior mas a de uma forma dada, *a priori*, considerando, no entanto, a morfologia da continuidade que a obra implica. Neste sentido, esta obra propõe um rigor interpretativo que lhe é estruturalmente intrínseco. Por outro lado, e independentemente do rigor ou da convencionalidade de toda e qualquer estrutura, método e forma de uma composição, a obra torna-se ‘viva’ quando liberta e original.

Dos dois exemplos citados (o texto original refere outros) é possível realizar diferenças nas composições, nos seus vários aspectos, com maior ou menor caracterização e que potenciam uma maior ou menor variedade de respostas interpretativas.

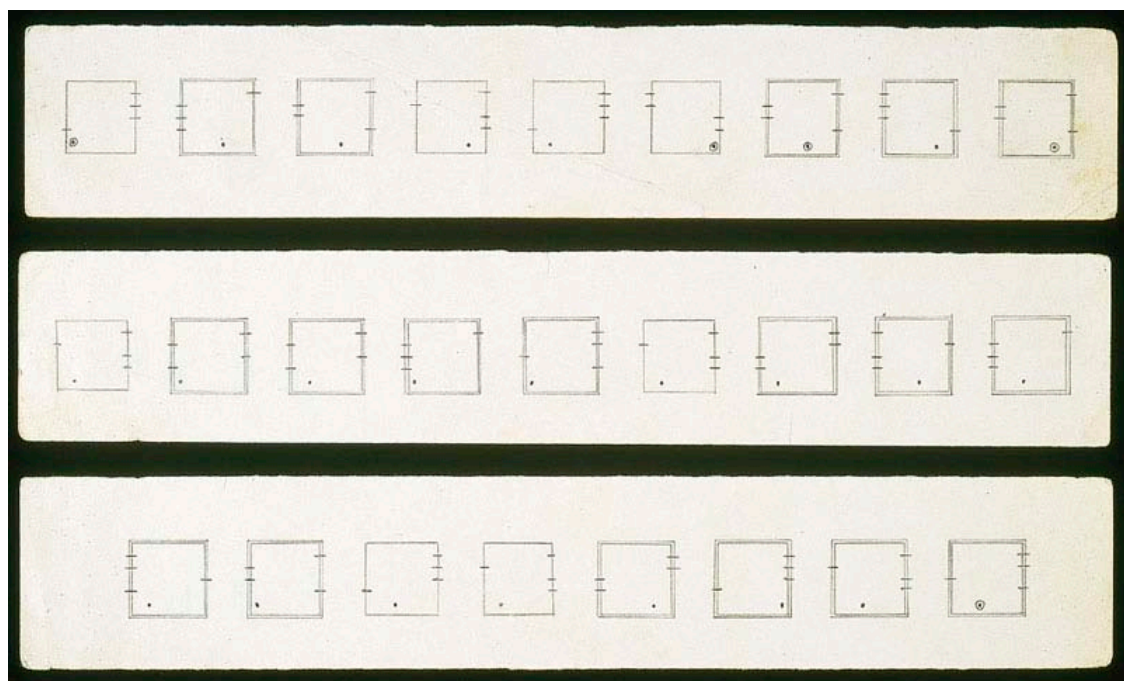
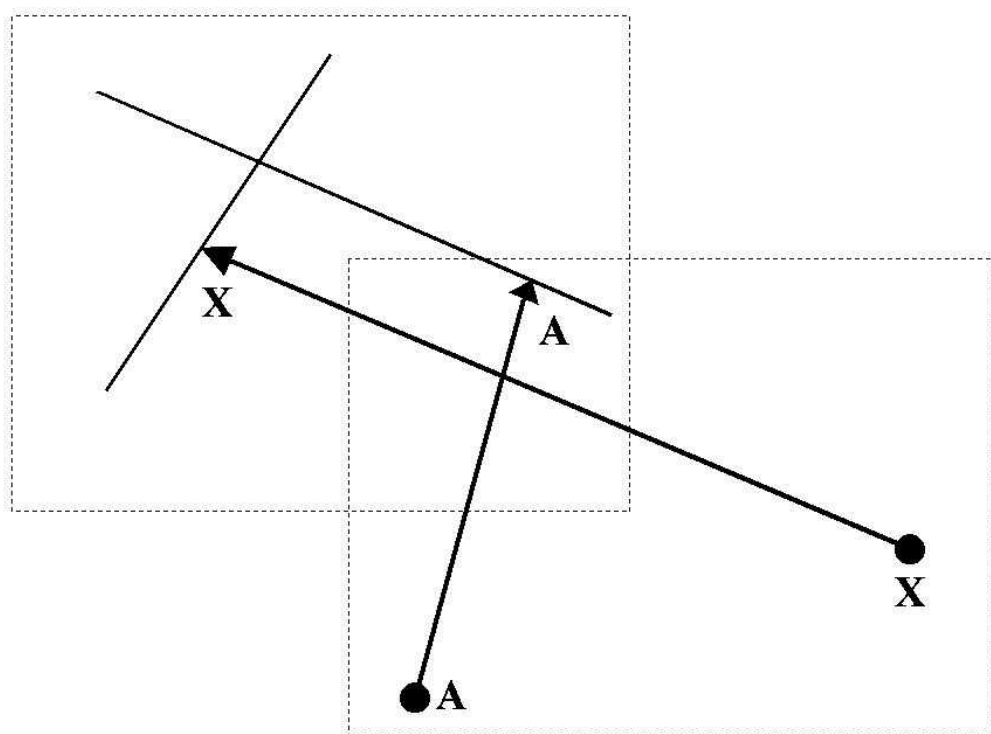
James Pritchett, no seu texto *The Music of John Cage* ⁹⁰, salienta *Variations I* e *Variations II* – as duas primeiras composições de um grupo de oito – como sendo as duas obras onde o princípio da indeterminação é patente no seu estado mais apurado e genuíno. Este autor refere ainda uma distinção entre aquilo que é indeterminado e o acaso, dizendo que o acaso consiste na aplicação de processos aleatórios no acto de compor, enquanto que o indeterminado implica qualidades intrínsecas à obra e que permitem que esta seja interpretada de formas substancialmente diversas. Assim, enquanto todas as composições de John Cage desde *Music of Changes*, de 1951, eram estruturadas utilizando ‘operações aleatórias’ (*chance operations*), apenas um grupo pequeno se identifica como sendo de composições de interpretação indeterminada. Em muitas destas obras, as performances variam de tal forma que se torna quase impossível discernir uma mesma origem, o que sucede nas duas *Variations* citadas.

Sobre as notações indeterminadas, a autora Judy Lochhead diz que “o compositor *undetermines* (‘indetermina’) o processo tradicional, no qual o intérprete lê a notação e produz uma sucessão de sons determinados pelo compositor. Em vez disso, o compositor determina um conjunto de regras através do qual um intérprete pode projectar símbolos notacionais que regulam a produção sonora” ⁹¹. A este conjunto de regras, John Cage denomina, metaforicamente, de *toolkit* (conjunto de ferramentas).

Variations I e *Variations II* são semelhantes, contudo apresentam partituras não idênticas.

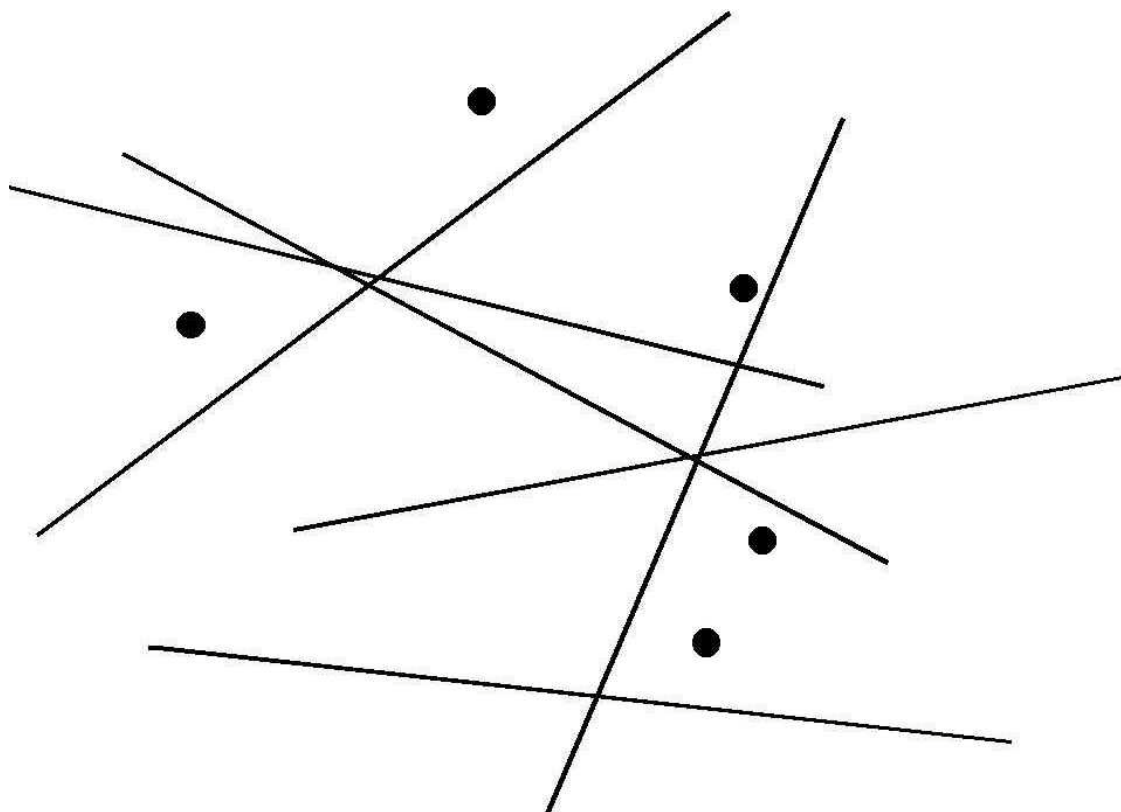
⁹⁰ James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, New York, 1993, p. 119.

⁹¹ Judy Lochhead, *Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage*, *Performance Practice Review*, 7/1994, p. 234.



Acima: *Variations I*, exemplo de possível configuração.

Abaixo: *Nomographs* (concebidos para a realização de *Variations II*), David Tudor, 1961, tinta-da-china sobre 3 cartões, cada: 5,3x29,8cm.



Variations II, exemplo de possível configuração.

A partitura de *Variations I* denota um conjunto de instruções escritas numa página e reúne ainda seis transparências de formato quadrangular. Numa destas estão vinte e sete ‘pontos’ de quatro dimensões diferentes. Nas restantes transparências encontramos desenhadas, em cada uma, cinco linhas que se intersectam. Os pontos, pode-se dizer, representam sons ou ‘acontecimentos sonoros’ referentes a cinco níveis diferentes de complexidade. Os mais pequenos em diâmetro, correspondem a sons isolados, enquanto que os ‘pontos’ ou círculos de maior dimensão significam acontecimentos constituídos por quatro ou mais sons. As ‘linhas’ ou segmentos de recta representam parâmetros sonoros e que Cage caracteriza de “frequência mais baixa, estrutura harmónica superior simples, maior amplitude, menor duração e primeira ocorrência num determinado momento”.⁹² Cabe ao intérprete, então, tomar decisões relativamente à correspondência entre as várias linhas e os parâmetros referidos, através de uma escolha deliberada ou por outro qualquer processo. Os parâmetros correspondentes a cada acontecimento sonoro são calculados mediante a colocação de uma transparência com pontos numa determinada relação com uma transparência de linhas e fazendo uma medição perpendicular entre cada ponto e cada uma das linhas. Assim, quanto mais próximo um ponto estiver de uma linha, menor será a frequência do som, maior será a amplitude, etc. Se existir coincidência de um ponto com uma linha, o som deverá assumir o maior valor possível para esse parâmetro e de acordo

⁹² John Cage, *Variations I*, New York: C.F. Peters, 1958.

com as circunstâncias específicas. Cage não especifica, contudo, a forma como as transparências devem ser colocadas, a maneira de as relacionar, nem determina o número de intérpretes e quais os instrumentos musicais.

Em *Variations II* encontramos um conjunto de notações que incluem seis transparências com um único segmento de recta representado em cada uma e outro grupo de cinco transparências com um só ponto da mesma dimensão. Os segmentos de recta representam “1) frequência, 2) amplitude, 3) timbre, 4) duração, 5) ponto de ocorrência num determinado momento, 6) estrutura do evento (número de sons que constituem um agregado ou constelação)”.⁹³

A complexidade de um determinado evento sonoro é aqui ultrapassada pela adição de uma sexta linha. Cage indica que “as páginas devem ser sobrepostas parcialmente ou, por outro lado, completamente separadas”. Neste último caso, as linhas ou segmentos de recta poderão ser prolongados para se efectuar uma medição perpendicular. Um número de trinta medições pode ser feito a partir de uma leitura singular do grupo das transparências utilizadas conjuntamente. Na eventualidade de mais medições, deve-se “mudar a posição das páginas entre si antes de efectuar nova avaliação.” Também se pode recorrer a este processo para responder a quaisquer outras questões que possam surgir.

Uma característica comum a estas partituras é o ponto de partida residir na mensurabilidade, na quantificação pré-determinada de características para a geração de som.

Variations I e *Variations II* enfatizam sons isolados. Os ‘agregados’ são, eles mesmos, construídos a partir de eventos discretos e concentrando aí a atenção de ambos, intérprete e ouvinte.

As partituras das *Variations I* e *II* são o desenvolvimento da ideia de criar música a partir de materiais não pré-concebidos. Os registos gráficos apresentados nas transparências (pontos e linhas) surgem da técnica de *point-drawing*, iniciada na partitura *Music for Carillon* (1952), de John Cage.

Nas partituras de *point-drawing*, Cage inicialmente regista um conjunto de pontos que, nomeadamente, assinalam pequenas imperfeições encontradas numa folha de papel e durante um determinado período de tempo. A estes pontos, Cage faz corresponder um conjunto de variantes como frequência, amplitude, timbre, duração e morfologia e, deste modo, originar sons. Assim, a composição deve-se, na sua origem, a um ‘campo acústico’, universo sonoro, ilimitado e diferenciado. Embora contínuo e sem limites, o ‘som-espço’, na sua totalidade, implícito no campo acústico, não é homogéneo. Toda e qualquer alteração das coordenadas equivale a uma transformação na identidade acústica. Cage refere: “a situação apresentada por estes meios é essencialmente um som-espço total, os limites do qual são exclusivamente determinados pelo ouvido. A posição de um som particular neste espaço é o resultado de cinco determinantes:

⁹³ John Cage, *Variations II*, New York: C.F. Peters 1961.

frequência, amplitude, timbre, duração e morfologia. A alteração de uma destas determinantes provoca uma mudança na posição do som no som-espço.”⁹⁴

John Cage referia ainda que “o campo é ilimitado, sem diferenciação qualitativa mas com uma multiplicidade de diferenças”.⁹⁵

O termo ‘multiplicidade’ é de particular importância para Cage, uma vez que marca, também, a introdução deste ao filósofo francês, Henri Bergson. O elo entre estes dois abre novos aspectos ao pensamento do compositor. O entendimento deste sobre o silêncio relaciona-se com as ideias de Bergson. De acordo com o filósofo francês, aquilo que se concebe como a ausência de um objecto é, na realidade, o verificar de um novo objecto que não se esperava encontrar. Similarmente, Cage viria a definir ‘silêncio’, não como a ausência completa de sons mas como a ausência de sons intencionais e a presença de outros inesperados. Desta forma, e de acordo com esta ideia, “não existe tal coisa como o silêncio.”⁹⁶

Como Bergson, Cage perfilhava um pensamento que ultrapassava as limitações da mente humana. É neste contexto que Cage introduz a ideia de multiplicidade, enquanto uma interacção complexa e em sintonia com uma existência ontológica do som. Com um entendimento de ontologia enquanto um infinito expansivo de interconexões em constante alteração, a totalidade já não era propriamente entendida como tal. Contudo, as referências de Cage à existência como campo ilimitado e com uma inimaginável ‘multiplicidade de diferenças’, não significa, porém, uma impossibilidade de conhecimento mas a impossibilidade de apreensão da existência na sua totalidade. O campo ilimitado de som seria assim inatingível, pois existiria apenas num estado virtual.

A distinção entre possibilidade e virtualidade é decisiva no pensamento de Cage, derivado de Bergson, no sentido em que a ideia do possível é para Bergson falsa, pois - diz o filósofo - não existe distinção entre uma possível acção e uma acção realizada, à parte o facto de que uma acção realizada já aconteceu e uma possível acção ainda não aconteceu.

Em contraposição, as virtualidades são de uma ordem completamente distinta, existindo num estado potencial, assim, desconhecido. Enquanto que as possibilidades são do domínio do estático, do pré-formado – um sistema fechado -, as virtualidades são parte de um processo vital e criativo que estão em constante alteração. Como tal, o virtual não pode ser concebido até ser criado. Pode-se dizer, então, que as possibilidades são ‘realizadas’ e as virtualidades ‘actualizadas’.

A relação entre uma possibilidade e a sua concretização é caracterizada por identidade e limitação. Uma possibilidade que se torna realidade é igual à sua condição prévia de possibilidade, com a diferença, obviamente, de que agora é realidade.

⁹⁴ John Cage, *Experimental Music*, p. 9.

⁹⁵ John Cage, *Where Are We Going? And What Are We Doing?*, in *Silence*, 1961, pp. 204-205.

⁹⁶ John Cage, *45' for a Speaker*, p. 191.

A actualização, por contraste, é da natureza das multiplicidades contínuas, como aquelas inerentes ao conceito de som-espço de Cage. A actualização é a forma como um aspecto ou parte constituinte de tal multiplicidade contínua se torna realidade. Por outras palavras, actualização é a maneira como uma forma distinta opera internamente. Uma forma na qual a multiplicidade, no seu movimento de actualização se distingue, essencialmente, de si mesma.

O trabalho de Cage, a sua pesquisa e inovação, tiveram um efeito profundo em artistas interessados em explorar o som não oriundo de instrumentos musicais tradicionais. O primeiro trabalho sonoro de Max Neuhaus dentro do contexto das artes, o seu projecto *Listen*, teve início em 1966 e, é possível dizer, leva a experiência de 4' 33'' para fora da sala de concertos. Esta obra toma lugar e forma em vários sítios, implicando a audiência na performance. Simultaneamente, Neuhaus desenvolve o trabalho iniciado por Cage com rádios. A obra *Public Supply I* (1966), recorria ao rádio do estúdio para uma performance em directo usando uma mistura de sons a partir dos telefonemas de ouvintes. Por seu lado, a obra *Drive-in Music* (1967) empregava transmissores de onda curta para criar uma sequência de sons emitidos pelos rádios de automóveis que passavam.

Drive-in Music marca uma inovação na música, por Max Neuhaus, e o início das suas instalações sonoras. A instalação de som permitia a Neuhaus abdicar das performances ao vivo e remover o que ele apelidava de 'ónus do espectáculo' ⁹⁷, que constituía parte das interpretações musicais mas que não fazia parte das artes visuais. Na realidade, para Neuhaus, as preocupações das instalações sonoras têm implicações mais próximas das artes visuais do que do contexto da música.

Em 1982 referiu a William Duckworth:

“inseri as minhas instalações no universo das artes visuais mesmo que o meu trabalho não contenha nenhum elemento visual, mas porque as artes visuais, no sentido plástico, sempre lidaram com as questões do espaço. Os escultores definem e transformam o espaço. Eu, pelo meu lado, crio e transformo espaços adicionando-lhes som. Este conceito espacial é algo que a música não inclui; a música é, supostamente, completamente transportável.” ⁹⁸

O interesse na especificidade do lugar era um dos pontos que Max Neuhaus partilhava com os artistas visuais seus contemporâneos. De facto, o ímpeto das instalações sonoras advém, em parte, da tradição cageana na música experimental mas, também, das práticas instalativas nas artes visuais. De uma forma consciente, estas práticas partilham com Cage a recusa de um tempo quantitativo, a favor de obras que abraçam a temporalidade do processo e da duração.

⁹⁷ Max Neuhaus, *Modus Operandi*, in *Max Neuhaus: Sound Works*, vol. I, *Inscription*, p. 18.

⁹⁸ Max Neuhaus, entrevista conduzida por Duckworth, p. 45.

3.4. A obra no gerúndio

3.4.1. Esculturas ‘desenhadas’

Objectos construídos a partir de materiais familiares. Formas, partes justapostas, coladas, interceptadas. Existe uma precisão que denuncia o seu propósito, a sua razão. A familiaridade dos materiais é desafiada quando o objecto-escultura é dado a ver, questionando e interpelando o espectador.

O que procuramos quando olhamos para uma obra de arte?

Os materiais são familiares, não procurando, contudo, replicar algum objecto banal, do dia-a-dia. Será, porventura, a necessidade de, com a banalidade desses materiais, convocar uma situação original, reequacionando o modo como olhamos o mundo. A empatia encorajada pela proximidade dos materiais está na origem da sua escolha: o reconhecimento torna-se condição primeira da abertura para novas possibilidades da percepção e de associações pessoais.

O modo como aquilo que é reconhecível se torna algo de novo está na conjugação dos vários elementos, está na sua estrutura. Porque, se o reconhecimento do familiar é importante, trata-se, contudo, de um dos elementos de um contexto maior, de uma linguagem, que procura em cada materialização questionar a sua própria natureza e o modo como percebemos a realidade. O significado de tais objectos reside, desta forma, no acto da sua percepção. Essencialmente, eles significam aquilo que são. Assim, a cada momento renovado da percepção, também o significado é actualizado. A importância da obra convocar um novo olhar é a importância deste permitir uma actualização constante do pensamento.

Cada obra é unificada pela sua construção, um campo de relações que emerge das implicações dos materiais/conteúdo/forma. A este ‘campo’ acresce a interligação do abstracto e do concreto. E, aqui, o questionar das convenções da história da arte e do *canon*, o interrogar dos valores instituídos e o seu papel na validação da cultura.

Aquilo que está em constante alteração, o que propõe diferentes sistemas de percepção está, também, em oposição a uma definição, pois a definição de um momento já não se aplica ao seguinte.

A possibilidade de múltiplas escolhas dadas pelo contexto/material no processo de construção do trabalho, fá-lo percorrer uma sucessão de momentos que acabam por trazer a obra à sua existência. Richard Tuttle afirmou, num texto de 1972, que “fazer algo que se assemelha a si mesmo, é, assim, o problema, a solução.”⁹⁹

⁹⁹ Richard Tuttle, *Work is Justification for the Excuse*, in *Documenta 5* (Kassel, Alemanha: Museu Fridericianum, 1972), secção 17, p. 77.

A impureza de uma linguagem, uma arte que procura na indeterminação de categorias um veículo para adquirir um sentido de autonomia e vitalidade, são condições que advêm, precisamente, da recusa de qualquer categorização. Neste sentido, os trabalhos permanecem abertos, inconclusivos, são potencialmente novas materializações de si mesmos. Esta incorporação do fluxo e da mudança são elementos críticos na obra e encontram a sua última expressão na recusa de uma só configuração ou fim.

As implicações provocativas e complexas de tais obras são simultaneamente evidentes e imprevisíveis. A obra não dissimula nem mimetiza o mundo, será, porventura e também, evidência e presença no mundo. Conjuntamente com este, na sua miríade de existências, a obra é fluxo. Os seus significados balançam entre vários níveis de realidade: concreta, abstracta, simbólica, e outros, dependentes da subjectividade individual, embebidos no mundo, dependentes da luz, do espaço, do momento.

Cada instalação destes trabalhos torna presente uma fusão dos vários tempos da obra: da sua construção, reinventada em cada situação instalativa, incorporando as características de cada espaço, criando um *continuum* no tempo.

Captando e denunciando a espontaneidade do momento, as actualizações da obra revelam uma intermitência entre a sua natureza e a própria vida. É crucial para a obra que esta seja contextualizada numa situação com determinadas qualidades lumínicas, respondendo a requisitos de distâncias e relações espaciais, para que se possibilite a experiência actualizadora do espectador. Por outras palavras, o incidente visual engendrado pela obra ocorre não só no objecto em si mas também na circunstância espacial por este reclamada. Os efeitos da obra têm proporções ambientais que incluem o próprio observador. Como Carl André referiu, “o lugar é uma área limitada, dentro de um meio, contexto maior, que foi alterado de forma a tornar todo esse contexto mais evidente.”¹⁰⁰ Ao referir isto, não existe aqui uma implicação de impor alterações ao meio, criando uma disrupção através de um objecto sem escala. Pelo contrário, é através dos nossos olhos, da escala humana, que tal relação se gera. Tal não é óbvio e, de facto, implica um sentido de proporção e medida que vai ao âmago do equilíbrio triangulado pela relação entre objecto, espaço e observador. Trata-se realmente de testar os limites da obra e, desta forma, a questão da obra de arte, aquilo que ela é, torna-se o centro da pesquisa, a razão da sua existência.

Em 2006, Miguel Ângelo Rocha expõe na Fundação Carmona e Costa três conjuntos diversos de desenhos e um grupo de esculturas de pequena dimensão. A exposição intitula-se *Quatro Ímpares/Four Odd Numbers*. Na sequência desta exposição e no catálogo que a acompanha, Miguel Ângelo Rocha dá uma entrevista a Sara Antónia Matos e na qual revela parte do pensamento subjacente ao seu processo criativo.

Sara Antónia Matos introduz a entrevista do seguinte modo:

“A entrevista com um artista – as matérias sobre as quais se incide – faz quase sempre parte de um ‘processo em curso’. Não se fala apenas de objectos concretos, já

¹⁰⁰ David Bourdon, *A Redefinition of Sculpture*, in *Carl André: Sculpture, 1959 – 1977*, New York: Jaap Rietman, 1978, p. 28.

produzidos, mas do próprio pensamento visual, de todo um projecto em desenvolvimento: a obra na sua globalidade.

As entrevistas, como as visitas aos ateliers, são momentos em que nos é permitido pensar a obra, em *conjunto* com o artista, como se o seu modo de operar se pudesse momentaneamente tornar visível. Aprendemos as suas referências, os seus campos, metodologias de trabalho e, sobretudo, o seu *modus* de mover.

Abordar um processo que está a ser desenvolvido exige, dos dois lados, um exercício prospectivo que, de alguma forma, incorre no risco de limitar uma experiência final da obra. Trata-se de um esforço para perceber as pistas abertas e outro, maior, para não circunscrever aquilo que a obra poderá vir a ser.

Assim sendo, esta conversa visa concorrer para construir uma experiência do trabalho. Procuramos determinadas *pontes* que nos permitam tecer um mapa de abordagem e estabelecer uma relação mais próxima com a obra.”¹⁰¹

As obras nesta exposição continuam toda uma investigação e prática anteriores e que tiveram o seu início em 1990, numa exploração que surge da pintura e do seu fazer. O desenvolvimento de tal pesquisa resulta na construção de objectos com colocação na parede e que misturam a pintura, o desenho, a escultura e a própria arquitectura.

Quatro Ímpares junta três conjuntos diferentes de desenhos, de registos diferentes e de *tempos* diferentes, juntamente com um grupo de objectos/esculturas, resultado do improvisado, com a apropriação de objectos encontrados (por exemplo, uma romã) ou de formas, ‘restos’ de materiais vindos de outros trabalhos.

A prática do desenho e a construção de esculturas, partilham ambas do mesmo lugar de ‘origem’ e servem-se as duas do mesmo processo construtivo:

“Esta exposição, como qualquer outra, decorre da experiência do próprio trabalho. Quero dizer que é a *direcção* ou *direcções*, o universo de possibilidades estabelecidas pela acção que determinam o que será a exposição. A decisão de uma exposição inclui sempre o espaço da dúvida no sentido de nunca ser uma proposição fechada mas uma possibilidade. As mesmas obras podem gerar uma situação expositiva diferente da apresentada. A meu ver vai ao encontro de algo essencial: a convocação do gerúndio...”¹⁰²

Estas palavras evidenciam a necessidade do trabalho conter as qualidades que permitam a sua actualização. A obra terá de proporcionar a coincidência do observador e do incluir vezes sucessivas.

¹⁰¹ Sara Antónia Matos, *Entrevista*, in *Quatro Ímpares/Four Odd Numbers*, Fundação Carmona e Costa, Assírio e Alvim, 2006, p.13.

¹⁰² Ibid.

“Sara Antónia Matos (S.A.M.) Sei que a exposição não está concluída. É justamente neste momento em que o projecto ainda não está *fechado* que me quero focar. Como é que te *moves* neste período de concepção-produção?

Miguel Ângelo Rocha (M.A.R.) É sempre um modo de fazer muito orgânico. Parto daquilo que sei. Depois, é um processo de *construção* e de estabelecer as possibilidades. Porque a ideia também é construída: tem de se manifestar na linguagem própria.”¹⁰³

Neste sentido, refere-se o processo da memória que convoca ‘situações conhecidas’ para o investimento na ‘construção’ de algo novo; a convocação da virtualidade contida na activação de determinada situação e que no instante da intuição nos coloca na duração onde a criatividade se gera.

A linguagem, a ‘linguagem própria’, refere-se a isso mesmo, quero dizer: o processo aqui verificado implica as heterogeneidades, as multiplicidades inerentes das virtualidades. Assim, a própria linguagem é algo que se actualiza e se reinventa.

“(S.A.M.) Fala-nos de como a construção do som se liga a esse processo orgânico. Estou a recordar quer a obra que apresentaste em 2004 na Módulo, quer a que agora apresentas na Lisboa 20.

(M.A.R.) O som nas duas esculturas que salientas surge para enfatizar o momento, o tempo da acção, da presença, o tempo da obra. Concorre para a construção do trabalho como qualquer outro elemento, não é um processo de adição de coisas, objectos, mas estruturalmente orgânico... Na escultura que apresentei na Módulo – “Mound Sculpture I” -, o som é o registo integral do fazer do próprio trabalho incluindo todos os sons do atelier: a música que ouvia, telefonemas, etc., sem qualquer montagem posterior. Este registo audio é dividido em oito segmentos, tantos quantos os elementos volumétricos que compõem a obra, que se sobrepõem criando uma teia sonora aparentemente caótica... No trabalho exposto na Lisboa 20 o som também é um registo ao vivo, do espaço do atelier mas construído como uma peça de música. Utilizei um metrónomo e captei o som da minha circulação no espaço de acordo com os tempos que o metrónomo marcava. Tem a duração de uma hora, sem interrupção, sem montagem. A escultura é uma performance.”¹⁰⁴

Novamente, a convocação do gerúndio. Desta feita, o trabalho que se gerou no atelier é uma performance que continua no espaço expositivo, reclamando a participação do observador para prolongar e dar novos sentidos à obra.

“(S.A.M.) Recorres a plantas dos espaços onde vais trabalhar?

¹⁰³ Ibid., p. 14.

¹⁰⁴ Ibid.

(M.A.R.) Sim, o espaço é determinante e a circulação no mesmo definem *a priori* algumas das possibilidades e condicionantes daquilo que posso fazer. Mas até agora, apenas em duas ou três situações foi o próprio espaço a determinar o que iria fazer. Normalmente é dentro do próprio trabalho que tudo se resolve, porque a concepção da exposição também é um trabalho sobre linguagem.”¹⁰⁵

Trata-se, desta forma, do tempo, mais do que do espaço. Como referido atrás, a linguagem encontra a sua expressão com a intuição e o seu método, numa relação directa com o real - o que é presente no espaço - e com a necessidade de um salto qualitativo que colocará a experiência no domínio do indeterminado: a possibilidade de invenção.

“(S.A.M.) Podemos, em determinadas circunstâncias, ter o desenho como lugar de investigação? Percebi que, em determinados desenhos, houve algo que se *deslocou* para a escultura. Estou a pensar se o desenho, sendo *autónomo* (friso), pode induzir a resoluções em obras de outra natureza?

(M.A.R.) A resposta é sim, mas tenho de dizer que existem vários registos de desenho. Em primeiro lugar o desenho é autónomo, é linguagem e nesses termos é sem dúvida lugar de investigação assim como a escultura, o vídeo, etc. Não estou interessado em criar trabalho que não se questione a ele mesmo. Por isso, a *narrativa* como único aspecto constituinte de uma obra visual, não está presente no meu trabalho. Como dizia, existem vários registos do desenho e assim temos o esboço ou desenho preparatório para escultura, pintura, assim como existe um desenho que não se referencia fora de si mesmo. Essencialmente, desenhar é *pensar*.”¹⁰⁶

Este é o desenho que mergulha no interior do processo, fornece formulações novas, gera estruturas criativas. Trata-se do ‘desenho’ que é sinal de um tempo gerúndio, da duração e que nos propulsiona para fora de zonas conhecidas, aquelas que o intelecto estabeleceu previamente.

A estratégia do desenho, assim descrito, não é uma linguagem de estrutura linear mas o método que reclama a complexidade dos processos da mente e do ‘sentir’, a multiplicidade investida dos eventos e das acções. É uma extensão da memória que se projecta no futuro, uma emergência do íntimo num movimento criativo.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

3.4.2. Voz/Voice

O atelier é, muitas vezes, a ‘deslocação’ entre lugares, uma trajectória da mente e do corpo, o ‘ir e vir’ nos espaços, divisões da casa que se habitam em momentos diferentes do dia. Também, o espaço entre conversas, encontros fortuitos ou provocados, a convocação intencional entre leituras de textos e de ‘coisas’ diversas, o dia-a-dia na sua banalidade de acções que se repetem ou que se reinventam – a generosidade do encontro.

O atelier é o espaço material e imaterial onde o trabalho é construído, imaginado, ficcionado e sempre incompleto. E é o movimento, acima de tudo, entre circunstâncias, que provoca e que condiciona a acção deliberada do corpo e aquilo que o ‘move’.

Entre este corpo; entre este corpo e o outro corpo; entre este momento e este corpo, outro momento e o de outro corpo. O tempo ‘entre’ é o tempo desigual entre as coisas, o tempo próprio de cada coisa. Este tempo não é o do momento entre outros momentos. O tempo assim descrito é uma espessura não mensurável – o instante aproxima-se do extremo de si, no limite do seu início e do seu fim. Assim, o espaço não é distância que separa mas um ‘movimento’ que aproxima e faz coincidir as coisas. E se este ‘espaço’ não tem distância e é movimento, então, é um afecto, uma duração, um gerúndio.

No limite, o limite é o ‘toque’: um corpo que coincide com outro – uma imagem, muitas.

A exposição *Voz/Voice* (2005) de Miguel Ângelo Rocha, decorreu da experiência do trabalho de atelier em permanente deslocação, um trabalho que ultrapassou o momento fixo no objecto para se prolongar no do observador.

No catálogo da exposição, Sara Antónia Matos refere que a entrada da obra no espaço é “fundamental no momento de experiência da mesma. Ela coloca o espectador no centro e, a obra já não é apenas o objecto mas também o espaço e o espectador, cruzados num campo de operações perceptivas, que não se esgota nas referências.

A instalação reclama uma performatividade do espectador que compreende no mínimo a deslocação, no extremo, uma experimentação háptica: *ver como se de tocar se tratasse*. É neste sentido que falo de ocupar temporariamente o lugar, o de um corpo, sem todavia o preencher.”¹⁰⁷

Esta ocupação temporária do lugar trata-se, no fundo, do processo intuitivo que Bergson nos fala e nos permite coincidir com as coisas naquilo que elas têm de mais genuíno, uma coincidência que se actualiza no movimento contínuo das acções, dos acontecimentos e onde o tempo é um permanente gerúndio.

¹⁰⁷ Sara Antónia Matos, *Registos de um corpo ausente*, in *Voz/Voice*, M.A.R., H.J.M., 2005, p. 8.

“Desço as escadas. Subo. Subo outra vez, como se um movimento sem o outro fosse possível. E, a sensação de que um corpo está nas esculturas de Miguel Ângelo Rocha permanence.

Não as experimentei e, no entanto, ‘fiz corpo’ com elas.”¹⁰⁸

A experimentação não é literal, é algo que sucede através da presença física e pela visão. As esculturas reclamam a preservação da sua própria identidade e do espaço que ocupam. Trata-se de ‘fazer corpo’ através da imagem (ou imagens) que a realidade nos oferece. Um processo que junta a presença e a memória.

“As três obras que Miguel Ângelo Rocha apresenta nesta exposição, intitulada Voz, convocam corpos na realidade ausentes: através de marcas que dão conta dos seus rastos, por meio de estruturas vazias, mas não pela materialidade física dos mesmos.”¹⁰⁹

Os ‘rastos’ entre as coisas e os corpos são uma noção de espaço intersticial com a capacidade de concentrar uma subjectividade ou intensidade dotada do poder da descoberta, porque actua numa periferia dos conhecimentos, artístico, linguístico e do próprio quotidiano. Isto é, na distância entre os campos centrados e circunscritos das certezas.

Esta é a acção no intervalo, a energia em potência que se transforma em movimento. A conversão ou reconversão das energias ínfimas (mas também máximas); uma acção de ‘recolha’ de diversidades, de heterogeneidades.

“À entrada do espaço, na parede de topo e entre o primeiro e o segundo lance de escadas está colocada, ortogonalmente à parede, uma estrutura que, não suporta, suspende um conjunto *estranho* que se projecta da parede do edifício.

(Um paralelepípedo azul + 1 volume cilíndrico vermelho em forma de rolo + uma massa branca irregular à semelhança de um cristal. Perante o absurdo?)”¹¹⁰

A junção, justaposição ou ‘mistura’ de elementos diversos é, porventura, uma forma de expansão de uma linguagem plástica, visual, que procura unir diversidades através de procedimentos desviantes (o absurdo?) e também o equacionar de energias de realidades distintas, tornando-as equivalentes – uma multiplicidade e uma unidade. É a transformação mediante a metarmorfose e a metáfora implícitas na eficácia expansiva (cristal) das energias em potência.

¹⁰⁸ Sara Antónia Matos, *Registos de um corpo ausente*, in *Voz/Voice*, M.A.R., H.J.M., 2005, p. 8.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.

“Este corpo, como se a sua presença incomodasse, pela dimensão como se impõe e o local onde está colocado, condiciona a movimentação do espectador, a quem, inevitavelmente, não é possível abstrair-se de tal presença.”¹¹¹

Esta escultura não interrompe a passagem ou a movimentação através da escada, subindo ou descendo, mas é o ‘movimento’ através do olhar que surpreende o observador. Gera-se uma tensão física que interpela e que salienta a arquitectura na ‘suspensão’ ou ‘intervalo’ do patamar, entre lances de escadas. Salienta esse intervalo no espaço arquitectónico para, seguidamente, unir no tempo performativo do olhar. É um desenho enquanto movimento, que junta este objecto com um outro, que se lhe segue ou, melhor, coincide, através da performatividade gerada no primeiro.

“No patamar de cima uma peça branca, distingue-se pela sóbria elementaridade. É formada por dois planos: um de pequena área perpendicular à parede; outro de maior superfície paralelo à mesma. A tábua que constitui este segundo plano, esvaziada por furos de cima a baixo, está como que suspensa da outra por uma estreita aresta. A peça sustenta-se entre o limiar da solidez (a do aglomerado de madeira) e um vazio de forma.

A escultura é, literalmente, modelada pelo vazio e o ar, como a luz, são convocados como matérias de escultura.”¹¹²

O limiar da materialidade, da solidez, da gravidade, da massa física, faz-se coincidir com o limite da visualidade quando o corpo é, simultaneamente, presença e ausência, sujeito à gravidade e à imponderabilidade. Traduz-se numa ironia da impermanência das coisas e dos corpos.

Esta escultura interfere com a arquitectura, assim como a anterior mas, desta feita, não pela presença opaca do sólido no espaço, pelo contrário: no limite da ruptura material, reclamando a leveza e a imponderabilidade do olhar.

“Digamos que a construção se efectiva no desvio e *non-sense*. O modo operativo não é tanto o de adição (que a multiplicação das estruturas cristaladas parece sublinhar) mas o de *desconstrução*.”¹¹³

A lógica presente tenta subverter as regras, possivelmente fundar-se num princípio de incerteza que questiona a condição, a razão e a origem da sua existência.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Sara Antónia Matos, *Registos de um corpo ausente*, in *Voz/Voice*, M.A.R., H.J.M., 2005, p. 8.

¹¹³ Ibid.

“Esta situação pode considerar-se também na escultura do salão nobre. Uma espécie de mesa, de forma irregular e com uma dimensão bastante extremada (cerca de 6 metros de comprimento) induz a que, com ela, se faça corpo. Os dois topos com as formas negativas das ancas aludem à hipotética presença de duas pessoas. Fica patente a impossibilidade da relação, ou melhor, de um toque entre ambos. Ao invés: distância, silêncio.

A escultura é de algum modo agressiva, quer seja pela estranheza da situação que sugere, quer pela volumetria angular que se expande por baixo do tecido vermelho.”¹¹⁴

As três esculturas que perfazem a exposição partilham o mesmo título: *Voz*. Poderia imaginar-se uma ‘voz’ ausente, de um corpo (de dois) nas obras mas, também, pelas esculturas e através delas, perpassa uma espécie de ‘grito’ mudo, constante. Se a sonoridade é sem peso, nestas peças a ideia de ‘som’ é, por vezes, adquirida pela presença (como na escultura de tampo vermelho) de algo que anuncia a atracção de um centro gravitacional. Mas, também, e pelo contrário, por um som indelével apontado na escultura vazada por furos e em suspensão do patamar superior do espaço.

Voz é uma presença que se desmultiplica em três veios, três nervos que necessitam o escutar do observador que é requisitado pela queda, pela suspensão, pela imaterialidade, pela impermanência, pela gravidade e pela imponderabilidade; pelo som, no seu grito e no seu silêncio.

¹¹⁴ Ibid.

3.4.3. Um exemplo daquilo

A exposição *Um exemplo daquilo* (2010), teve lugar na galeria *Miguel Nabinho*, em Lisboa. Foram apresentados dezoito trabalhos que dialogavam entre si, mediante a manipulação dos materiais convocados e o cruzamento das referências evocadas. A tensão entre o reconhecimento de elementos do quotidiano e estruturas abstractas resultantes da acumulação de acções, origina uma obra onde a ambiguidade e o hibridismo determinam a sua natureza impura.



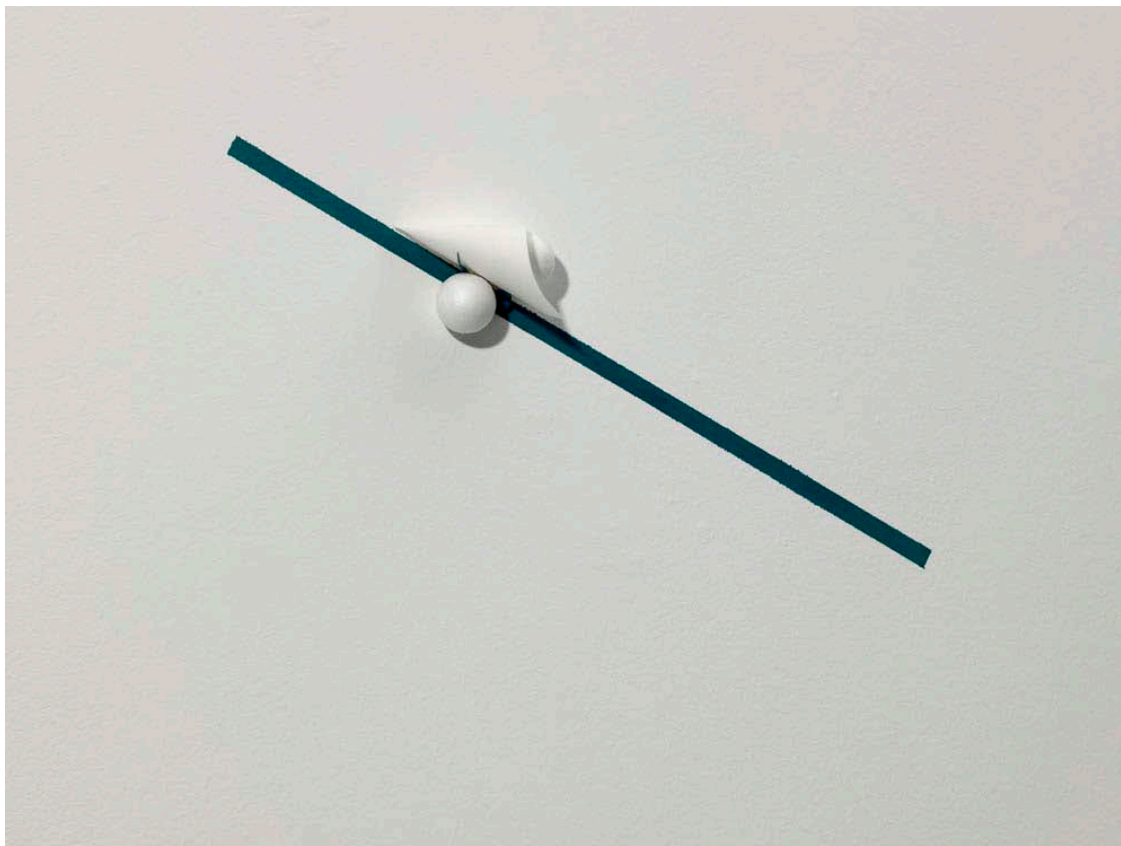
Um exemplo daquilo, 2010, galeria Miguel Nabinho, Lisboa.

A imaginação pessoal, particular, justaposta a uma referência cultural, faz emergir uma sensação de estranheza, como se o observador se tornasse uma extensão ou mesmo um duplo da obra.

Na sua impureza, oscilando entre o que nelas é reconhecível e o que não o é, as obras apelam à intuição do observador, exigindo-lhe a *performance* do tempo da obra, ou seja, a sua constante actualização.

Uma das obras na exposição referida intitula-se *Balls Eyeballs* e foi realizada em 2008. Neste trabalho, as fronteiras entre disciplinas como o desenho, a escultura e até a

arquitectura esbatem-se, misturam-se no hibridismo do objecto. Não deixa de ser relevante enumerar tais áreas, específicas em si mesmas, mas o que importa referir é a simultaneidade das três, ou seja, a sua presença em simultâneo. É no articular dos vários elementos que compõem a obra que a especificidade desta ambiguidade se revela. Um desses elementos, pintado directamente sobre a parede, oblíquo e ao nível dos olhos, está, na sua geometria, entre uma linha e um muito longo rectângulo. A cor é tanto um azul esverdeado quanto um verde azulado – também esta é ambígua. Sobre este elemento pintado, ligeiramente à esquerda do seu centro, duas esferas de poliestireno são separadas por uma construção em papel, na ambiguidade de um cone de revolução e uma pirâmide truncada. Uma pequena folha de árvore, seca e pintada de um dos lados com a mesma cor azul/verde, surge entre a esfera colocada inferiormente à ‘linha’ na parede e a construção em papel. É uma composição estranha e híbrida que projecta uma sombra na parede.



Balls Eyeballs, 2008.

Uma outra escultura, apresentada em 2008 numa exposição comissariada por Nuno Crespo e denominada *Imponderável*, parte das características do local para determinar a sua organização. Esta obra – *Unless the Room is Empty, 2007* – é uma instalação *site-specific* no atelier e confronta o observador com algo reconhecível (uma mesa à qual foi retirado o tampo) e uma construção que lhe surge acoplada. Por um lado apresenta-

se enquanto matéria-prima (madeira) ao mesmo tempo que é, enquanto tal, transformada numa estrutura de raiz abstracta.

Embora seja volume e, nesse sentido, escultura, apresenta-se mais como um espaço vazado, trespassado, desmaterializado, imponderável. A escultura ocupa duas salas do atelier atravessando a parede que as separa através de um buraco.

É a partir das pernas da mesa que se desenvolve a construção de ‘linhas’ em madeira. Entre o reconhecível e o não-nomeável oscila a possibilidade de leituras por parte do observador. A escultura/instalação vai-se revelando à medida que o observador circula em seu redor, procurando pistas nos elementos reconhecíveis capazes de colaborar na construção do significado.



Unless the Room is Empty, 2007.

Esta obra convida e implica o observador a uma participação activa: é o modo como caracteriza o espaço guiando o olhar e integrando a presença do observador. Caracteriza o espaço, dá-lhe forma ou formas, modela-o, evidenciando a dimensão tempo e que melhor traduz a vocação desta estrutura. Simultaneamente, a estrutura ou a maneira como se articulam os elementos da linguagem, propõe uma desmaterialização, uma potencial negação do corpo e, ao mesmo tempo, é através desta

fragilidade de corpo que se assume como veículo para ele, para uma confirmação da presença física do observador.

A experiência desta escultura, do seu fazer, é a experiência de uma determinada técnica sobre um material, caracterizada com a aparência expressa. É, como toda e qualquer actividade, condicionada por um contexto espacial, manifestada com especificidade também por causa do espaço onde se apresenta. Assim a obra existe, existe enquanto objecto físico, finito, independentemente da nossa presença mas, a obra torna-se viva através da experiência directa, do ‘estar na presença de’.

Existe uma fronteira iminente entre a obra, objecto físico, material e o outro aspecto, em que o objecto se torna obra de arte, e este, manifesta-se na experiência dos momentos de presença efectiva. No fundo, a obra é o resultado dos dois aspectos. O corpo é matéria mais as suas implicações.

Também de 2007, é a obra *Against the Wall. Towards the Rear*, realizada em Nova Iorque e exposta na galeria *ATM*, na mesma cidade. A configuração da sala de exposições desta galeria, bem como as suas pequenas dimensões, condicionaram a morfologia da obra. De tal forma assim sucedeu que foi replicado no atelier o espaço da galeria para que a construção da escultura pudesse responder às idiossincrasias do espaço e, assim, esta escultura, como a sua antecessora - *Unless the Room is Empty* – incorporam o espaço em que se inscrevem e que é ponto determinante para ambas as construções.

A obra nasce da colocação de um objecto de mobiliário de uma forma estratégica. Tal como em *Unless the Room is Empty*, trata-se de um objecto banal: um pequeno banco, encontrado, e que foi destituído da sua função pelo retirar do tampo. É colocado em equilíbrio, entre o chão e a parede que nos afronta quando entramos na sala. Da dinâmica gerada entre objecto e espaço, há um desenho que se anuncia virtualmente. É esse desenho em potência que se manifesta na construção de ‘linhas’ cortadas de pranchas de contraplacado e a partir do pequeno objecto.

A construção é pintada de um vermelho intenso, em duas faces, deixando visíveis as camadas do contraplacado e, desta maneira, revelando o material cru e a acção de cortar exercida sobre este. Existe aqui, mais uma vez, a necessidade de manter uma integridade do material e de inserir um elemento abstracto através das linhas sugeridas. É o desenho que é expresso no material, tornado presente, obra. O desenho, enquanto expressão do pensamento visual, acontece no momento do seu fazer, é, ele mesmo, evidência do tempo que corre, ininterrupto.

Estas duas obras partem, cada uma, da colocação de um objecto de mobiliário, encontrado e alterado, destituído da sua função, de uma determinada maneira no espaço e que implica uma virtualidade, algo em potência. Isso será um desenho, campo de energia.

Desenhar refere-se ao que se vê e ao acto de ver. Por outro lado, vários artistas experimentaram desenhar o que não se vê mas, para esses, desenhar, tornar-se-ia o ponto de partida para algo e não um fim em si mesmo. Os expressionistas abstractos tentaram captar ‘fenómenos’ invisíveis através do desenho, que foi também uma

preocupação nos anos da Bauhaus, juntamente com a necessidade de libertação de uma determinada subjectividade para a substituir pelo objectivo mais científico de desenhar o ‘desconhecido’ encerrado na *gestalt*. A quietude ou o silêncio é o estado que, em última análise, testa as teorias referidas. O que é que não está contido na quietude, no silêncio? O silêncio pode ser ‘visualizado’, no sentido que é o oposto do ruído. De facto, o silêncio contém a potência para desenhar o invisível quando a linha é o seu *medium*. Mas quando a linha é um fim em si, a linha torna-se o desconhecido, o invisível, uma virtualidade, uma potência.



Pormenor de *Against the Wall. Towards the Rear*, 2007.

As duas esculturas presentes são, no fundo, sobre um movimento imaginado. É um movimento imaginado a partir do objecto colocado em equilíbrio, denunciando tensão. A relação do objecto e a sua circunstância - contexto espacial, contexto virtual - é propiciadora do movimento assinalado na construção, de raiz abstracta, desenho do invisível. A complexidade desta construção, a profusão (aparente) de ‘linhas’, é uma evidência do fluxo de energia potencial. O campo de energia assinalado, é uma projecção da mente: um movimento imaginado a partir da tensão gerada entre objecto e as referências do meio.

O movimento tem um intuito, uma direcção e um sentido. Não é, todavia, expressão do gesto, movimento do corpo.



Against the Wall. Towards the Rear, 2007.

A obra *Cloud*, 2008, é uma instalação permanente na *Ross School of Business*, Universidade do Michigan, Ann Arbor, nos Estados Unidos da América.

Foi construída *in situ*, e parte exclusivamente das circunstâncias do local onde está instalada. Diferente das construções precedentes, *Unless the Room is Empty* e *Against the Wall. Towards the Rear*, *Cloud* não tem como ponto de partida um objecto encontrado mas é, unicamente, a particular situação espacial que determina a sua morfologia. Está instalada no *student's lounge*, ao fundo de uma parede e imediatamente abaixo da mezanine do piso acima. Toda a escultura é feita a partir de curvas cortadas de contraplacado marítimo de três espessuras diferentes. Estas curvas seguem um desenho que se desenvolve segundo dois eixos ortogonais: de acordo com um movimento vertical, acompanhando a progressão dos vários pisos e, horizontalmente, ao longo da extensão da parede. As três espessuras diferentes das curvas, perfazem, separadamente, três linhas distintas que circulam no espaço definido pela parede e pelo tecto do *student's lounge*, como que o empurrando e contrariando a gravidade. São, também, de três cores diferentes: azul ultramarino, branco titânio e, com a aplicação de um verniz incolor, da cor natural da madeira, loira, e com brilho ligeiro, dado pelo verniz.

É uma escultura que não tem um início, um ponto particular onde o olhar se possa fixar e que determina o desenrolar de um movimento. Desta maneira, torna evidente o fluxo, e a forma subjacente a este, fragmento de uma estrutura maior, sem princípio, meio e fim.



Cloud, 2008, Ross School of Business, University of Michigan, Ann Arbor.

Cloud tem o seu início após o convite para criar uma instalação permanente na nova arquitectura da Ross School of Business em Ann Arbor, Michigan.

A primeira visita a este espaço, ainda em construção, ocorre em meados de Julho de 2008.

Calcário da China, terracotta da Alemanha, cortiça de Portugal, vidro e madeira de freixo locais, compõem a lista dos materiais do edifício.

O *student's lounge* é a área para a qual a escultura deve ser criada. O trabalho vai situar-se na parede ao fundo, em frente das escadas que nos conduzem do *winter garden* até àquele espaço. É uma situação excepcional uma vez que esta parede é visível dos vários andares, plataformas e passadiços, assim como estando junto da escultura e olhando para cima, é possível ver o céu através do vidro do *winter garden*.

O trabalho desenvolver-se-á ao longo desta parede com cerca de doze metros de comprimento e suspenso do tecto que corresponde à galeria do andar de cima. Terá um afastamento máximo de cerca de três metros.

Painéis de madeira de freixo e uma sanca ou friso em terracotta constituem todos os interiores do edifício, marcando ritmos, delimitando zonas de circulação, anunciando as salas de aula. O vidro dos tectos permite a inteseccção do interior com o exterior.

A geometria ortogonal da arquitectura reforça um sentido de ordem e, os materiais da mesma, tornam todo este enorme espaço muito humanizado, sensação esta que começa com a cortiça que reveste o chão.

A proposta consiste na materialização de um desenho no espaço real: três 'linhas' distintas desenvolvem movimentos, direcções; entrecruzam-se, intensificando e pontuando, como quem lê um texto. Pretende-se que a escultura devolva organicidade ao espaço, não contendo uma única linha recta, criando um contraponto com a ortogonalidade dos painéis que organizam a 'grelha' na parede. Esta servirá para estruturar verticalmente, através de elementos que se desenvolvem segundo esta direcção. A partir destes elementos, outros, em movimento transversal se lhe apõem, nascem ou cruzam, criando um fluxo de linhas sugestivas de densidade. Estas 'linhas' são efectivamente curvas cortadas de placas de contraplacado marítimo de três espessuras diferentes. São de secção quadrangular com três quartos de polegada, uma polegada e uma polegada e um quarto de lado. Para conseguir estas três espessuras diferentes, placas inteiras de três quartos de polegada e de meia polegada foram laminadas. As pranchas de contraplacado são de madeira de freixo para permitir uma total integração com os painéis que forram a parede. Nalgumas das curvas será aplicado um verniz acrílico acetinado, para uma perfeita correspondência com os painéis. Noutras curvas serão aplicadas duas cores em tinta acrílica, nomeadamente, branco titânio e azul ultramarino escuro. O branco será ligeiramente diluído em água para permitir alguma transparência do veio da madeira. O azul será aplicado sem qualquer diluição, completamente opaco e com brilho ligeiro.

Prévio à construção da escultura, o projecto iniciou-se com a execução de desenhos à escala, a grafite e guache sobre papel de arroz. São estudos que exploram a natureza das curvas e a sua relação com a arquitectura que as irá receber.

O trabalho com a escultura começa pela laminação das placas. Seguidamente, nove curvas com diferentes inflexões são marcadas a grafite nas pranchas de madeira para seguidamente serem cortadas. Estas nove curvas diversas originarão um conjunto total superior a trezentas curvas todas diferentes.

Os primeiros elementos verticais (num total de onze) são apostos à parede através de parafusos. Nesta fase da construção todas as decisões são tomadas tendo em consideração os desenhos iniciais mas, e sobretudo, as decisões que advêm do fazer e pensar inerentes à actividade do desenho.

À medida que a escultura se complexifica, mais difícil e lento se torna o processo de construção. O tempo de acção, performativo, é cada vez menor tendo em conta todo um trabalho mental que envolve o equacionar de centenas de possibilidades e as suas implicações. Esta geometria do invisível convoca o olhar do observador para ‘construir’ a escultura cada vez que o seu olhar se lhe direccionar, numa sucessão de imagens irremediavelmente distintas.

O próximo capítulo aborda as questões do desenho, de um ‘desenho especulativo’ que reflecte sobre a sua linguagem e que, também, investe noutras áreas, constituindo-se como ‘pensamento’.

3.5. O desenho ‘especulativo’

O termo ‘desenho’ não é fácil de definir. São as suas características de um meio fluido e que naturalmente se rebela contra a determinação de fronteiras e de limites que assim o declaram.

Desenhar é uma actividade que está em constante alteração e adaptação perante novas formas e meios tecnológicos que vão surgindo, mas, também, em relação a atitudes e pontos de vista que vão mudando com o tempo.

O desenho – a actividade de desenhar – é uma forma fundamental de expressão humana, uma forma de expressar ideias visuais. As técnicas do desenho e da escrita têm origens comuns no desejo dos seres humanos se expressarem e de comunicarem entre si.

A ‘mistura’ da escrita com o desenho – tanto nos passos iniciais da humanidade quanto em atitudes mais contemporâneas – permite um campo híbrido, do ‘sistema de uma escrita’ que opera de uma forma quase orgânica e que espontaneamente junta a linha, o pictograma, a mancha e o caractere. Nessa organicidade, tal ‘indecisão’ ou indeterminação está sempre na origem do acto imaginativo, criativo, e que não se detém num ‘objecto’ determinado ou no próprio momento que o define. Significa isto que a natureza de tal gesto ou de tal ‘desenhar’ impõe um tempo contínuo, ininterrupto como num fluxo em que não há um antes, um durante e um depois. Trata-se do gerúndio: fazendo, sendo.

A ênfase na geração de técnicas para a representação ilusionista dominou o desenho até aos primórdios do século XX, inclusivamente o ensino das mesmas em Academias.

Todavia, é já no final do século XIX que novos desenvolvimentos tecnológicos, em particular na fotografia e no cinema, retiraram ao desenho a necessidade de representar o mundo devolvendo ao primeiro preocupações no aprofundamento experimental e inovativo. Assim, os artistas começaram a introduzir novos materiais e técnicas e a experimentar novos media.

As relações complexas do desenho com a pintura e a escultura significavam que este assumiria um papel decisivo nos movimentos da vanguarda do início do século XX como o Cubismo, o Dadaísmo, o Suprematismo e o Construtivismo.

O desenho contemporâneo, surgido do contexto norte-americano dos movimentos minimal e conceptual, reflecte sobre processos de autonomia, mas também de práticas que se estendem para outras áreas como a escultura, a instalação ou trabalhos *in situ*.

A porosidade do desenho que tanto absorve das actividades do homem como, também, devolve e projecta a partir delas, recorre a sistemas ou estruturas de organização, estratégias para decisões mais subjectivas e que incluem as idiosincrasias necessárias para se inscrever no mundo.

A ‘grelha’, o diagrama e a organização serial são regularmente empregues como contraponto para esse trabalho mais pessoal e autoral. Porém, também é a partir de tais sistemas que uma multiplicidade e heterogeneidade surgem na obra de artistas onde o impessoal e o uniforme é inexistente. Se, por um lado, encontramos casos que tendem para a fundação de um pensamento e de um conhecimento, alicerces da obra de arte, outros baseiam-se nos materiais em si e com igual grau de concentração. Em ambas as situações, a dimensão visual e a dimensão física dos seus desenhos são geradas pela mesma actividade (desenhar) e não são menos importantes que as ideias que veiculam. Poder-se-á referir aos desenhos de tais situações e a toda a experiência que convocam como ‘intensidade’. Será o coincidir do fazer com a coisa no seu íntimo. A esta indistinção, somente o objecto-desenho se destacará, posteriormente, do momento em que surgiu e que dá testemunho da intuição e do seu método, convocando a actualização desse mesmo momento.

Na aparente incompatibilidade entre o uso apriorístico de sistemas e do elemento individual, pessoal, do artista no seio do contexto da arte minimal e conceptual que recusava a emoção está a fundação da apelidada ‘intensidade’.

A intensidade implica novidade, algo diferente e que rompe com o pré-estabelecido. Para Henri Bergson, o que é intensivo não é passível de ser medido, pois não se constitui como grandeza. Só aquilo que mede as proporções e as quantidades, as grandezas extensivas, homogêneas, permite contagem e separação. Tentar quantificar uma intensidade representaria descaracterizá-la uma vez que a faria mudar de natureza.

Bergson sugere que as intensidades devem ser tidas como qualidades em vez de quantidades mensuráveis, similares ao que constitui o espaço exterior. O filósofo afirma que, na tentativa de expressarmos as intensidades por palavras, ao formalizar o pensamento, incorremos numa mudança de natureza, pois trata-se de espacializar o que não é mensurável. O autor refere, então, que somente a intuição pode reconhecer as diferenças de natureza, as tendências ou a mistura destas e que diferem por natureza.

As teorias que reclamavam o desembaraçar da intencionalidade autoral e da subjectividade na arte minimal e conceptual, colocavam uma grande importância no rigor analítico, no planeamento sistemático e em metodologias seriais. Esta alteração de intenções foi caracterizada como uma reacção às práticas de psicologia transparente e às retóricas do individualismo heróico associado ao modernismo abstracto do pós-guerra norte-americano. Esta mudança do gesto exacerbado para algo diverso, ‘contido e cerebral’, nunca foi, porém, definitivo e claro.

O desenho enquanto uma disciplina associada a ambas as actividades - formulação de ideias e acto ou acção de criar -, teve um papel central nas práticas de artistas que abraçavam o processo, abrindo, assim, o entendimento entre as aproximações subjectiva e objectiva, entre o ‘toque’ (ou o corpo) e a distância calculada.

Artistas como Barry Le Va, Robert Morris ou Bruce Nauman depressa aderiram aos atributos do desenho: a sua natureza exploratória, a facilidade de estabelecer correspondências com inúmeras áreas ou a sua elasticidade e mobilidade. Tais desenhos são, em muitos casos, preparatórios de esculturas ou de instalações e têm a capacidade de nos colocar nos pensamentos e intenções dos artistas.

No final da década de 60, a tónica na materialidade e na experiência tinha penetrado a prática de muitos artistas. Encontramos assim o processo no centro de trabalhos de raiz especulativa ou processual, abrindo-se à performance, instalação e a áreas indeterminadas.

São inúmeros os artistas que, no final dessa década, tinham uma aproximação ao desenho no sentido do seu alargamento e expansão. Com tal intuito o desenho serve como espaço laboratorial propiciando uma arte vocacionada para o processo. Este termo (processo) inclui práticas artísticas como a de Le Va, na qual a importância do trabalho reside, acima de tudo, na materialidade e na maneira como este é construído, mais do que na sua resolução final.

Tanto nas instalações deste artista quanto nos seus desenhos, a obra, visual e fisicamente presente, pretende que a imaginação do observador a complete. A partir da ‘informação visual’ limitada que a instalação constitui, o observador activará estas ‘pistas’ circulando pelo espaço e preenchendo mentalmente áreas ‘incompletas’, baseado naquilo que o rodeia. É neste trabalho performativo que o observador mergulha num processo intuitivo, percebendo estruturas que sustentam a obra.

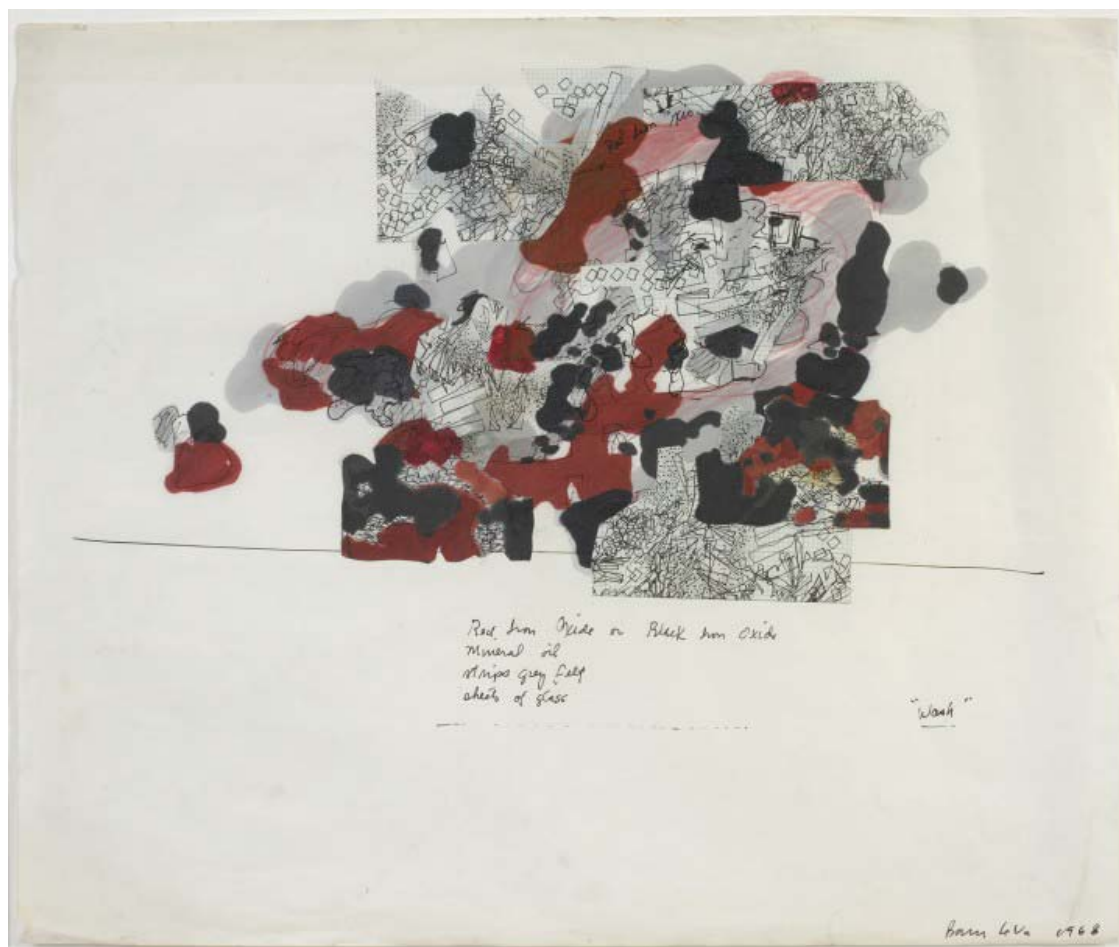
Barry Le Va cria situações não específicas. Uma ‘acumulação’ de objectos ou de materiais no seio de um espaço constitui uma possível ‘situação’ e não é específica porque o artista recorre a formas geométricas como o cilindro ou o paralelepípedo, ou a materiais banais, não ‘esclarecendo’ a origem particular a que estes se poderão referir.

Estas obras que se centram no processo são baseadas em acções comuns, do dia-a-dia. Destas acções, são muitas vezes os desenhos preparatórios ou de estudo, desenhos que ‘escavam’ no interior do próprio processo, que sobrevivem ao evento performativo.

No ano de 1966, Barry Le Va começou a investigar realizando trabalhos que recorriam a materiais como o feltro, giz, farinha, vidro, óleo mineral e óxido de ferro. Estes eram dispostos no chão de um espaço interior, em composições improvisadas. Mas, apesar da natureza accidental destas obras, da sua estratégia composicional mutável, o desenho permanece como algo fundamental em toda a sua prática artística.

“Desenhar, para mim, é uma forma de pensar, de me focar e de clarificar ideias. Estas ideias usualmente acabam por ser aplicadas em trabalho tridimensional e, assim, os desenhos são acerca de escultura. Mas, ao mesmo tempo, pretendo que os meus desenhos sejam sobre aspectos do *desenho*, também para manter a integridade desse *medium*. Por outras palavras, a escultura não necessita de estar fisicamente presente para integrar o desenho, e vice-versa.”¹¹⁵

¹¹⁵ Barry Le Va, *Lithographs and Collages 1989-1991*, in *Notes by the Artist*, Munich: Galerie Jahn and Fusban (Verlag Fred Jahn), 1992, p. 13.



Barry Le Va, *Wash*, 1968, tinta-da-china sobre papel milimétrico colado sobre papel, 47 x 55,9 cm.

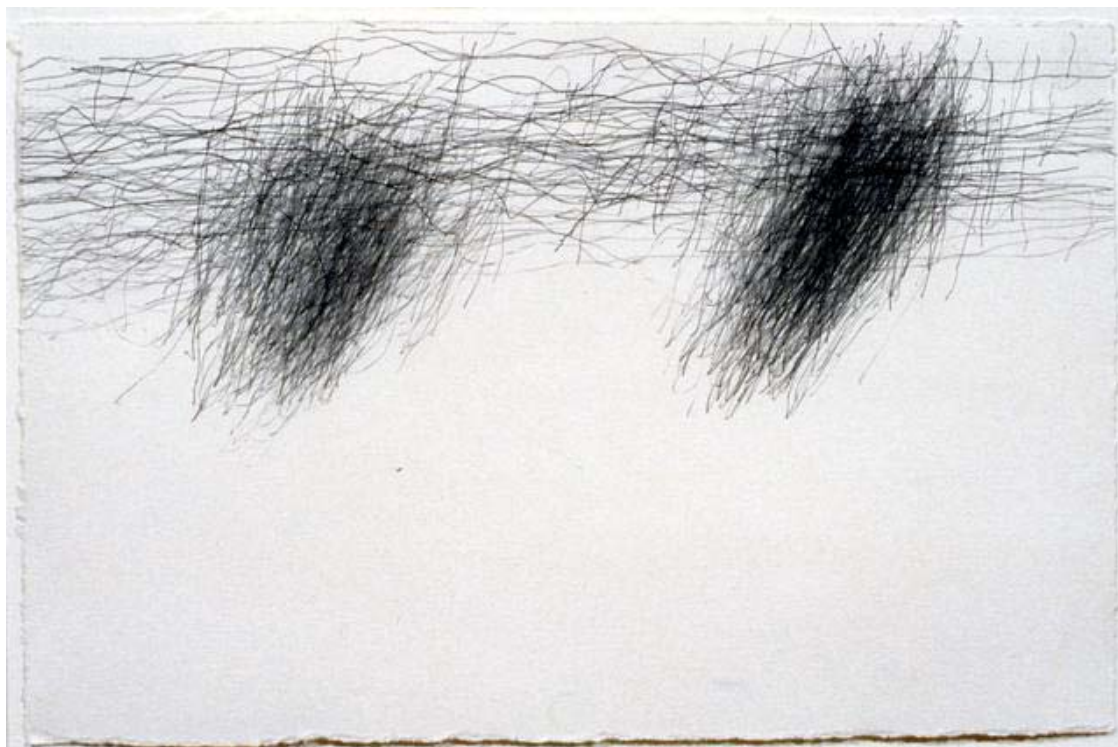
O desenho *Wash*, de 1968, é um exemplo da tensão entre o acidental e algo subjacente a uma estrutura ordenada e que Barry Le Va explora na sua obra. Este desenho inclui porções de papel milimétrico utilizado para o mapeamento original de elementos de feltro e vidro integrantes da respectiva instalação. As inscrições manuscritas sobre a colagem revelam, através das suas cores, vermelho e negro, materiais como o óxido de ferro e óleo mineral.

Wash nunca foi realizado enquanto escultura mas relaciona-se com um conjunto de instalações impermanentes e que foram apresentadas no Walker Art Center, em Minneapolis, em 1969.

Os desenhos deste artista são esboços diagramáticos ou ‘esquemas flexíveis’ que, de algum modo, revestem de ordem e estrutura as suas instalações escultóricas.

O desenho, para Le Va, possibilita-lhe ‘clarificar’, descobrir os seus pensamentos e visualizá-los. É possível entender que o artista investe os seus desenhos de uma projecção e idealização no sentido de estes revelarem, de uma forma singular, a mente do artista e o mecanismo do seu processo criativo. Por outro lado, o recurso ao

diagrama, a ordenação metódica do espaço da página, contraria, aparentemente, o carácter accidental e espontâneo das suas instalações.



William Anastasi, *Untitled (subway drawing)* 2-3-93, 1993.

Também os desenhos de William Anastasi, realizados durante viagens no metro de Nova Iorque, processam-se de uma forma similar, abertos às ocorrências indeterminadas das paragens, arranques e deslocação do comboio.

Embora reflectindo uma preocupação diferente da de Le Va, como o recurso à ‘grelha’ e à sua aproximação diagramática, Anastasi desenvolveu um conjunto de desenhos não convencionais conhecidos por ‘blind drawings’ (desenhos cegos) e que incluem os ‘pocket drawings’ (desenhos de bolso) e os ‘subway drawings’ (desenhos de metro). Estes foram realizados tendo em mente a abdicação do controlo da grelha e, também, da visão. Ao renunciar à visão, estes trabalhos abraçam a ideia do desenho enquanto uma tarefa, acção ou performance, evidenciando o tempo como duração.

A série de ‘desenhos cegos’, iniciada a partir de 1963 e estendendo-se até à actualidade, foi despoletada pelas experiências com o acaso de John Cage. Anastasi realizou alguns destes trabalhos durante viagens no metropolitano de Nova Iorque, entre a 137ª rua e até ao estúdio de Cage, próximo da 18ª rua de Manhattan.

Sentado, com um lápis em cada mão, um bloco de desenho no colo e os cotovelos num ângulo de 90 graus, o artista deixava que os movimentos e ritmos do comboio ditassem a inscrição de marcas no papel. Os resultados são próximos de um registo sismográfico; imagens que são indícios da dinâmica e das mudanças subtis do ‘meio’.

Estes desenhos revelam o processo de inclusão do acaso no seu fazer, como, também, expressam a fisicalidade dos gestos que os geraram.

Por vezes a página de papel estava no seu bolso (‘pocket drawings’), dobrada, em pequeno formato e sobre a qual o artista registava marcas enquanto estava numa sala de cinema ou no teatro a assistir a uma ópera. Nestas situações, o contexto exterior não exercia qualquer influência no resultado dos desenhos. Isto é: o filme que era projectado na tela da sala de cinema ou o enredo e música de uma ópera não tinham qualquer participação no desenho que Anastasi executava na pequena folha de papel. A imagem que surgia era, sim, o resultado da contingência física a que o seu corpo - a mão que segurava o lápis - se submetia no espaço contido do bolso para efectuar marcas na página dobrada.

Esta ideia do desenho enquanto uma acção ou performance é algo que também perpassa nos desenhos de Robert Morris executados entre 3 de Setembro e 2 de Outubro de 1963, uma sequência de cinco desenhos intitulados de *Memory Drawings* (*Desenhos de Memória*), realizados a tinta-da-china sobre papel cinzento.

Estes desenhos são constituídos exclusivamente de textos manuscritos pela mão ágil do artista, estabelecendo um conjunto de linhas angulares, de ‘arcos’ atenuados e da pontuação que pode ser vista como elemento abstracto de uma linguagem. Estes desenhos iniciais da obra de Robert Morris referem-se simultaneamente ao texto enquanto imagem (forma) e, também, enquanto conteúdo semântico.

“Ambas, linguagem e imagem, nunca cessam nas nossas mentes. Porquê reprimir a linguagem quando se faz imagens?”¹¹⁶

Os *Memory Drawings* apresentam-se como uma experiência sobre a percepção. Contudo, também já contêm o germe de uma dimensão algo mais ‘trágica’, ligada às preocupações com a memória e que Morris desenvolverá ao longo de toda a sua obra.

“Em vez de elaborar sobre como alguns dos meus trabalhos se relacionam com a memória, quero referir a textura desse envolvimento, a densidade de tal sentir, a simultaneidade da perda e do restabelecimento da memória, essa forma particular de morte de que nunca escapamos.”¹¹⁷

¹¹⁶ Robert Morris, excerto de e-mail enviado a Christophe Cherix, 15 de Março de 2000.

¹¹⁷ Robert Morris, *Golden Memories: W.J.T. Mitchell Talks with Robert Morris*, Artforum, Abril 1994, p.88.

Trata-se de compreender como as imagens da memória e o seu processo de deterioração se materializam. É com a temática da fragilidade que estas cinco páginas nos confrontam através do texto desenhado sobre a memória.

O aspecto muito sistemático destes desenhos é o resultado da aplicação metódica de um dispositivo definido *a priori*: às 15.00h do dia 3 de Setembro de 1963, Morris escreveu um texto sobre o funcionamento da memória a partir da selecção de leituras que memorizou de seguida e intitulou de ‘desenho definido e memorizado’.

A partir deste primeiro desenho, o artista utilizou uma série geométrica para definir as datas e as horas dos 4 desenhos seguintes. Aquelas são, respectivamente, o 4 de Setembro de 1963, às 21.00h, o 8 de Setembro de 1963, às 24.00h, o 16 de Setembro de 1963, às 15.30h e o dia 2 de Outubro de 1963, às 21.00h. Em cada um destes momentos pré-determinados, Robert Morris procedeu à recriação, pela memória, do texto inicial sobre um papel idêntico, utilizando a mesma tinta, a mesma caneta e tentando reproduzir com exactidão o primeiro desenho executado.

Como Bergson refere, a memória não só nos permite ter a experiência do tempo como, também, nos confirma a identidade. O passado, as memórias que conservamos, influenciam o presente e possibilitam o futuro. É a memória que está na intersecção do ‘espírito’ com a matéria.

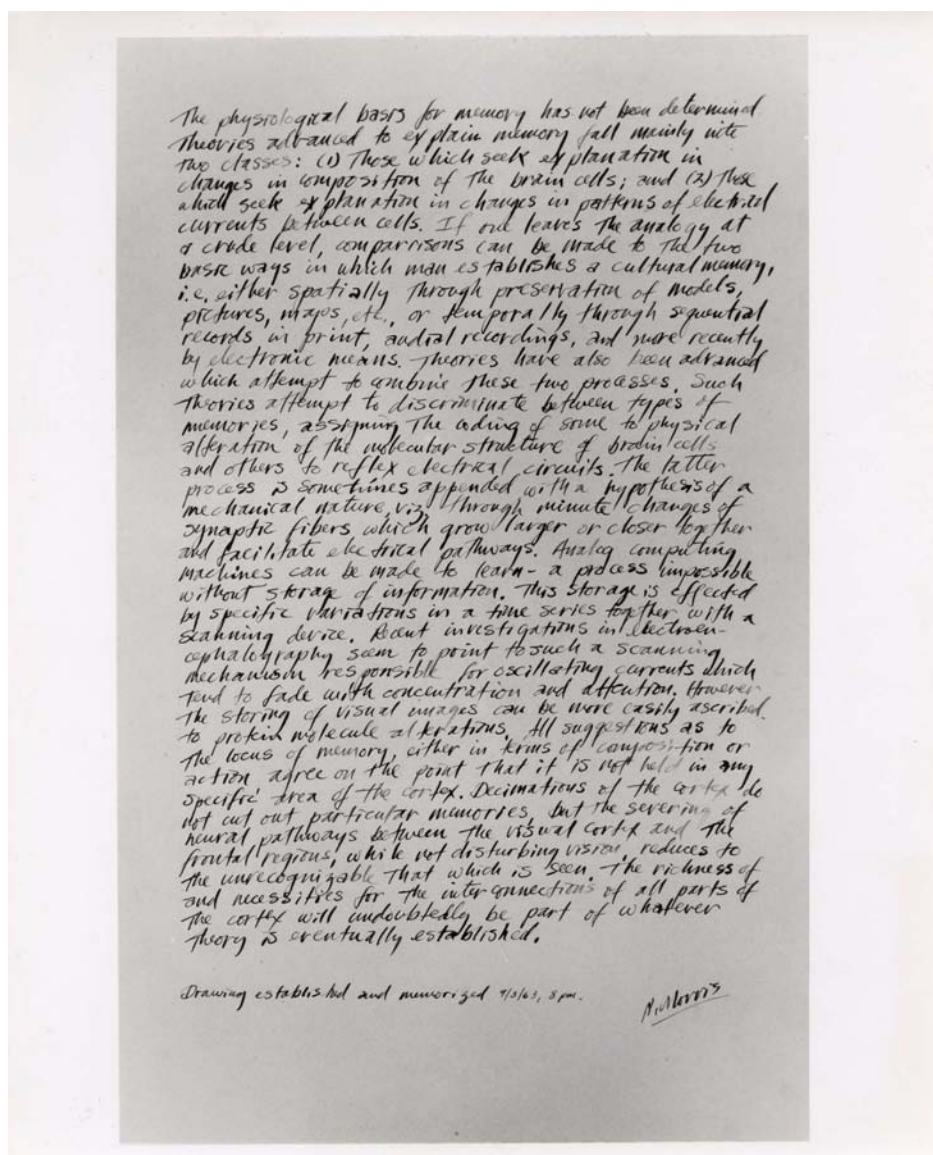
Bergson diz-nos que a memória é uma progressão do passado para o presente. Mas o filósofo também distingue dois tipos de memória: a memória que advém do hábito e do gesto repetido e a memória propriamente dita, pura, e que se mantém viva, activa, pelo seu significado. Esta é um fluxo temporal interior, capaz de ser despoletado por um ‘pequeno pormenor’ e que não se repete.

A relação entre a percepção, em que o objecto está presente, e a memória, na qual o objecto está ausente, dá-se num “movimento progressivo pelo qual o passado e o presente entram em contacto um com o outro, ou seja, o reconhecimento.”¹¹⁸

O reconhecimento de algo presente pode ser realizado, como Bergson afirma, pela correspondência que o corpo faz de um procedimento automático, ligado à memória-hábito, a uma percepção renovada ou, por outro lado, por um reconhecimento activo, ao encontro da percepção presente e ligado à memória pura.

Entre a acção e a memória pura existe uma infinidade de níveis de consciência diferentes, uma miríade de repetições e, contudo, sempre distintas da totalidade da experiência vivida. É entre os planos da acção e da memória pura, irrepetível, que a nossa inteligência actua e as nossas escolhas se efectivam. Este movimento da inteligência, que vai da acção à representação, estabelece a amplitude da percepção, uma ‘espessura de duração’ que prolonga o passado no presente e, por isso, participa da memória.

¹¹⁸ Henri Bergson, *Matéria e memória*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 277.



Robert Morris, *Memory Drawing*, tinta-da-china sobre papel, 20 1/2" x 13", 1963

A concretização destes desenhos submetem o artista a um conjunto de regras pré-definidas e exigem a repetição de gestos originais que se desdobram. Desta forma, a acção direccionada, pré-determinada, não deixa possibilidades à improvisação e mantém a subjectividade de Morris afastada.

Esta ideia de substituir o gesto improvisado, do momento, por algo pré-determinado tinha já sido ensaiado em experiências anteriores, nomeadamente através da 'reinvenção da dança' e dos seus movimentos.

Em 1961, e integrando uma série de acções e eventos organizados por La Monte Young num loft em Chambers Street, Nova Iorque, Robert Morris e Simone Forti estruturaram uma performance que incluía um conjunto de objectos e mecanismos, como um plano inclinado a 45 graus com várias cordas presas ao seu topo. Os

performers podiam escalar o plano, passar entre si e repousar recorrendo ao uso das cordas. O conjunto de regras que tal performance implicava era muito simples e tinha a mesma eficácia que o cumprimento de uma tarefa do dia-a-dia.

Estes procedimentos colocam o corpo como um veículo que executa acções, gestos esvaziados da subjectividade individual e, assim, permitindo que o observador seja confrontado com algo que ele pode preencher com a sua imaginação.

A justaposição dos *Memory Drawings*, na ordem da sua execução, possibilita ao observador constatar as pequenas alterações, tanto no sentido semântico do texto quanto na forma da sua caligrafia. O conjunto das cinco páginas oferece-nos a transformação da matriz, nas suas nuances, de uma página para outra, expondo a fragilidade da memória.

Uma imagem que se reenvia a si mesma e, simultaneamente, a outra imagem, confronta-nos com o passado, o presente e o *continuum* que as liga colocando-nos na duração.

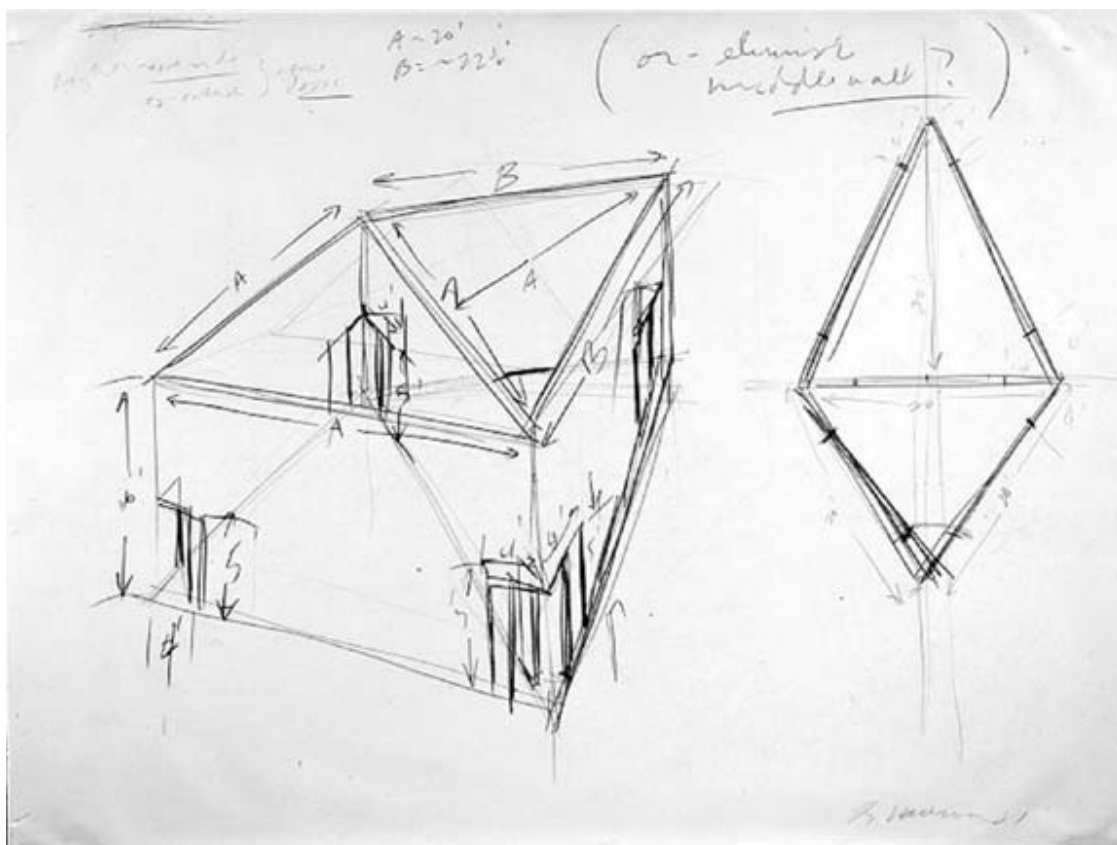
O observador está, deste modo, no seio de uma experiência artística que requer a complexidade de um tempo que se actualiza permanentemente.

Também nos desenhos de Bruce Nauman encontramos a palavra mas, ao contrário dos *Memory Drawings* de Robert Morris, os desenhos de Nauman servem a necessidade de explorar os seus trabalhos de escultura e de instalação.

Nos finais de 1960 e no início de 1970, a prática do desenho de Nauman confundia-se com a sua escultura. Como resultado disto, os seus desenhos incorporam um extenso léxico, variando com a intencionalidade e finalidade dos mesmos. Para Nauman, trata-se de um método discursivo, uma forma de realizar escultura e a sua instalação. Mas também é um meio para entender o que a escultura 'é': o desenho é um processo que acompanha a escultura na sua génese, durante a sua construção e até depois de finalizada. Isto leva a crer que a obra não se 'esgota' no objecto (ou num único objecto) mas que ultrapassa, inclusivamente, a sua própria dimensão física.

Por vezes, também, Bruce Nauman desenha para perceber aquilo que ainda 'não sabe' ou para determinar que o que ainda 'não sabe' é tão ou mais importante quanto aquilo que já fez 'presença'. O processo é algo que deve ser explorado; a 'obra' reside na elaboração dos seus pressupostos, na contextualização da 'dúvida'.

Os desenhos de Nauman implicam uma atenção particular, algo entre o 'ver', o 'ler' e o 'imaginar'. Representam o olhar no 'interior de um pensamento' e permitem ao observador participar na 'construção' da obra.



Bruce Nauman, *Untitled*, 1981, grafite e carvão sobre papel, 77,5 x 102,9 cm.

Como já referido, uma das particularidades destes desenhos é, também, a de revelarem o modo de pensar do seu autor, com incidência no estudo das instalações e onde o artista investiga a colocação dos vários elementos num espaço em particular.

Cada um destes desenhos utiliza uma linguagem muito directa e económica em recursos, procurando alcançar o cerne da 'ideia' de uma forma imediata. Quando os observamos atentamente, compreendemos que possuem qualidades conceptuais e plásticas coincidentes com as das instalações e esculturas. Proporcionam ao observador participar do pensamento do artista no seu fazer, entender como este explora e manipula o espaço e como o espaço interage com ambas as dimensões, física e psicológica do observador.

Em instalações iniciais, o artista torna consciente no observador a sua percepção de si.

O desenho para *Parallax Piece*, 1970, é uma planta arquitectónica onde estão representados três espaços: um corredor estreito que se subdivide em dois outros espaços, em cada um dos lados. Aquilo que de um ponto de vista poderia sugerir uma imagem plana do espaço, de outro lugar parece algo completamente diverso.

Os vários desenhos das diferentes versões de *Parallax Piece* empregam a ideia de um espaço dentro de outro espaço; uma miragem arquitectónica.

Numa entrevista de Bob Smith a Bruce Nauman de 1982, o artista fala de um conjunto de trabalhos com passagens subterrâneas e que incluem maquetes e desenhos, originados em meados dos anos setenta:

“Bob Smith:

Quando trabalhávamos na obra com o corredor para o LAICA (Los Angeles Institute of Contemporary Art) em 1975, estavas principalmente interessado em ampliar o nível de consciência do observador. Parece-me a mim que mesmo sem experimentar o trabalho fisicamente, só olhando para os desenhos e modelos, estás a requerer que o observador contemple uma experiência implícita e que tem o potencial de alterar a consciência ou a percepção. Fazes alguma distinção entre a experiência física *real* e a projecção implícita do observador criada pelos desenhos e modelos?

Bruce Nauman:

Não que se trate sempre de uma analogia verbal que eu possa explicar, mas penso que a essência da obra pode ser veiculada através dos desenhos como um exercício mais ou menos intelectual. Pode representar uma ‘porta de saída’ para o cerne da obra. Entrar fisicamente na obra oferece um outro tipo de informação – emocional, físico, psicológico. Existem dois tipos de informação. Por exemplo, as obras são intituladas modelos mas funcionam como esculturas monumentais. Eu uso dois tipos de informação simultaneamente para criar uma outra resposta ou para os contradizer e gerar uma tensão sobre a consciência que se pode ter da obra, sobre a experiência, usando a tensão como o ponto focal em vez de usar a informação ou o objecto.”¹¹⁹

Alguns destes aspectos aqui evidenciados prendem-se com a preocupação dos artistas não se fixarem somente no processo de construção da obra mas, também, na maneira como esta pode ser apreendida pelo observador no tempo e no espaço reais. Inclusivamente, algumas obras criam condições para que o observador as confronte directamente com o seu corpo, tornando-o assim consciente do seu próprio processo de percepção e fazendo-o ver para lá das convenções.

O desenho especulativo é um processo em que o pensamento é um devir visual, o desejo de manifestar o que não se vê. Nesse sentido, constitui-se como estrutura organizadora da sua linguagem e com a capacidade de extrapolar os seus domínios, implicitamente ilimitados.

Como referido ao longo deste capítulo e por alguns exemplos citados, é da natureza ‘deste desenho’, deste ‘desenhar’, ir ao encontro de um pensamento, de uma forma de pensamento insubstituível pelas palavras mas que, simultaneamente, as pode integrar, inclusivamente fazer dilatar sentidos expandindo-se para outros domínios, ter a potencialidade de se ‘expressar’ ou existir em múltiplas ‘configurações’ no mundo.

¹¹⁹ Entrevista de Bob Smith a Bruce Nauman, 1982, in *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words, Writings and Interviews*, Bruce Nauman, editado por Janet Kraynak, The MIT Press, Cambridge, Massachussetts, 2003, pp. 297/298.

Com estes atributos, este ‘desenho’ não é tanto o objecto ou objectos físicos, materiais, resultado da fusão do gesto com o pensamento – o registo do movimento –, mas antes o ‘movimento em si’ que se pretende dar a conhecer e fazer coincidir com o observador. Este ‘desenhar’ potencia a coincidência com o ‘outro’, convoca a intuição. Assim, trata-se de um movimento contínuo e não de um conjunto de “momentos justapostos”¹²⁰.

O desenho especulativo está na base e no cerne do processo criativo. Com ele, artista e observador podem coincidir na obra, através da intuição e possibilitando a duração.

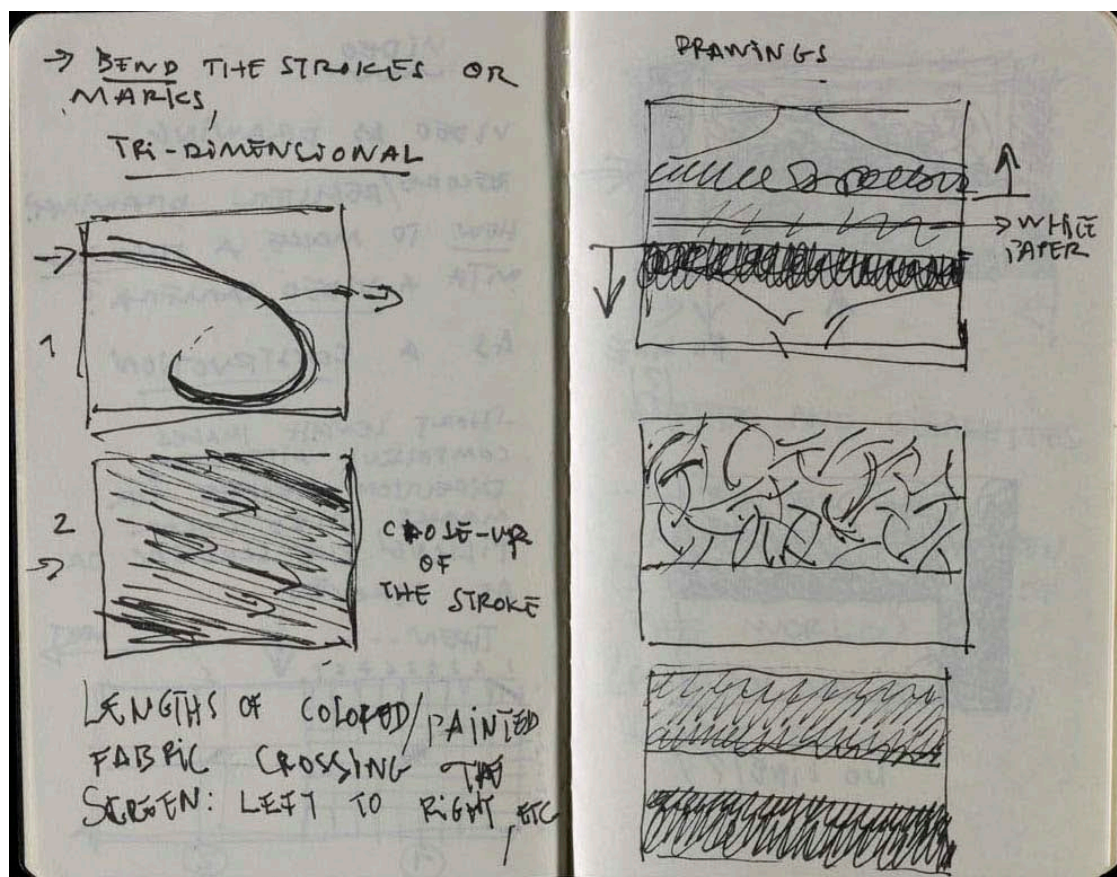
Henri Bergson refere que a inteligência não é a única possibilidade de pensamento, existem outras formas de conhecimento que nos são veiculadas pela experiência da vida, numa relação directa com a realidade. O desenho especulativo, sendo um processo que nos faz coincidir com uma experiência original, capaz de nos fazer proporcionar uma experiência pura, é, deste modo, promotor da intuição de que Bergson nos fala. A intuição efectiva-se mediante um movimento de si para a coisa e no intuito de se fundir com ela.

“A intuição de que falamos traz consigo, antes de mais, a duração interior. Ela apreende uma sucessão que não é justaposição, uma crença na interioridade, o prolongamento não interrompido do passado num presente que invade o futuro.”¹²¹

¹²⁰ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1970, p. 96.

¹²¹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant, Essais et conférences*, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1969, Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine, p. 19, http://www.geocities.com/areqchicoutimi_valin

3.6. Uma coisa a seguir à outra (Julho 2012/Março 2013)



Duas páginas de um caderno de notas de M.A.R. que originaram uma correspondência com S.B.

“Entre Julho de 2012 e Março de 2013, os artistas Miguel Ângelo Rocha (n. 1964, Lisboa) e Sara Bichão (n. 1986, Lisboa) estabeleceram uma relação epistolar por correio electrónico. Uma correspondência que teve por motivo essencial a troca de impressões, ideias e indagações em torno do Desenho: o que é o desenho?, o que pode o desenho?, onde nos leva o desenho?. Foram trocadas cartas que utilizam a escrita específica do desenho. Miguel Ângelo Rocha (M.A.R.) e Sara Bichão (S.B.) enviaram cerca de quarenta desenhos perguntas-respostas. Destes envios uns são mais imateriais que outros, como as configurações que surgiram em devaneios, as visões informadas por memórias ou as descrições daquilo que se sonha com os olhos abertos; seguindo a capacidade singular do desenho de fazer emergir tudo *isto* num mesmo plano. A primeira carta que foi enviada é um esquema com as instruções para um desenho. Esta carta é um desenho por-vir; a correspondência centrou-se neste evoluir. Os desenhos

afirmavam-se desenhos ao serem enviados, destinados, recebidos, trocados; decorrendo como numa conversa, *uma coisa a seguir à outra.*”¹²²

Uma fotografia de um pequeno caderno de apontamentos foi enviada por e-mail à artista Sara Bichão. A imagem revela duas páginas do caderno com anotações que utilizam a palavra e o desenho. São ‘ideias’ para desenhar que Miguel Ângelo Rocha nunca concretizou e que agora fazem parte da provocação enviada por e-mail a Sara Bichão.

Do texto que acompanha a imagem, lê-se:

“São notas para desenhos (acho que nunca cheguei a fazer nada com isto). Enfim, a ideia, se tu quiseres, é fazeres desenhos a partir do que te envio. Podes imprimir e desenhar por cima, ou nas costas, ou noutro papel. Podes ampliar, rasgar, pintar por cima, fazer uma omelete, atirar pela janela, queimar ou lavar com lixívia. Claro que a ideia é desenhar, mas usas como entenderes, da forma que te apetecer.”¹²³

A partir deste primeiro ‘envio’ desenvolveu-se, ao longo de quase um ano, uma correspondência epistolar, por e-mail, de fotografias de desenhos entre M.A.R. e S.B..

Uma coisa a seguir à outra é o título deste trabalho de colaboração e que também descreve o processo de sucessivos envios de imagens de desenhos.

De um desenho deriva outro, derivam muitos. Cada um deles é concebido tendo em conta o destinatário: é um desenho como uma carta, endereçada a alguém particular.

No caso de M.A.R., o formato manteve-se regular e constante durante quase toda a duração: tinta-da-china sobre papel de arroz. S.B. responde a estes e provoca novos desenhos recorrendo a uma mistura de técnicas e formatos que, não obstante, permanecem em dimensões pequenas, intimistas. Em muitos casos são páginas de cadernos Moleskine (como no primeiro envio de M.A.R. para S.B.), caderno de notas onde se inscrevem ‘ideias’.

Os desenhos de M.A.R. são especulações, projecções no espaço abstracto da página que se abrem a S.B. (para S.B.) mas cujo significado ou ‘mistério’ permanece irreduzível, indomável.

Esta ‘escrita’ é tanto abstracta quanto pessoal, recorre e inclui, por vezes, figuras geométricas puras, como o círculo, o quadrado e o triângulo. Tais formas são ‘partilhadas’ e movimentam-se de uma ‘intensidade’ para outra (de M.A.R. para S.B. e vice-versa).

¹²² Maria do Mar Fazenda, *Return to sender*, in *Uma Coisa a Seguir à Outra/One Thing After Another*, galeria Quadrum, Lisboa, 2013, p. 109.

¹²³ Excerto do e-mail que M.A.R. (Miguel Ângelo Rocha) enviou a S.B. (Sara Bichão) a 21 de Julho de 2012.

O meio onde estes envios de imagens são feitos (e-mail) é um meio híbrido de comunicação, localizado com flexibilidade entre uma conversa e uma carta.

A elasticidade do e-mail proporciona aos seus utilizadores a possibilidade de adaptação a uma alargada diversidade de actividades.

No caso presente, possibilitou o envio de imagens várias como, por exemplo, de vídeos que documentam o desenho sobre um local, a inscrição sobre objectos de uma paisagem ou sobre a própria e até de textos para sugerirem desenhos. É a deslocação de um lugar para outro lugar, o desenho enquanto duração, a performatividade ininterrupta do pensamento feito imagem.

Deste modo, o desenho revela-se como algo de essencial que afecta e está no centro de um pensamento - é pensamento. Trata-se de um 'movimento' contínuo, incessante, de um desenho para outro e onde cada um é a actualização do seu anterior.

No trecho *Dois (adição)* do texto *Return to sender* de Maria do Mar Fazenda, a autora refere a correspondência entre M.A.R. e S.B. como um movimento em 'movimento' e afirma:

“A correspondência entre M.A.R. e S.B. feita de desenhos, distancia-se do jogo surrealista do *Cadáver esquisito* (ainda que a regra de retomar um elemento do desenho anterior seja aqui contemplada) mas estabelece uma relação perfeita com o género epistolar, que vai para além da mera utilização de um correio: a nomeação de um remetente, um destinatário, a datação, a ideia de duração, etc., inclusive nesta correspondência alguns dos envios são, de facto, cartas escritas. Do jogo é retirada a ideia de construção de uma expressão feita a duas línguas; uma conversa. Da carta e do correio encontraram a forma para pensar o desenho enquanto *movimento-pensamento*.

Implicados nesta correspondência identificamos dois tempos diversos – o do percurso/diálogo e o do desenho/carta – que subtilmente transitam de um para outro.”¹²⁴

Uma dessas cartas, enviada por M.A.R a S.B, é um pequeno texto que descreve um 'sonho', uma imagem registada na mente e memória de M.A.R. e que é agora 'oferecida' a S.B. ('desenhar à mão emprestada'). A questão que se levanta remete para um problema de autoria: quem é o autor da imagem, do desenho? É claro que o desenho realizado é da autoria de S.B. mas através da 'imagem' descrita no texto que M.A.R. envia a S.B.:

“UM SONHO (para a Sara Bichão)

O horizonte estava acima, na realidade, uma elevação.

¹²⁴ Maria do Mar Fazenda, *Dois (adição)*, in *Uma Coisa a Seguir à Outra/One Thing After Another*, galleria Quadrum, Lisboa, 2013, p. 111.

A imagem dividida em dois planos, horizontais:

Acima, azul brilhante; abaixo, a meio, perpendicularmente, uma alameda, um caminho.

De ambos os lados, um vasto campo (searas de trigo).

Amarelo/laranja.

3 segundos.

Volto o olhar à minha direita, 90 graus.

O canto de um quarto (interior). Paredes brancas.

O chão é contraplacado, os veios da madeira muito marcados – uma pintura de Braque...

Ouçó o som dos meus ouvidos.

M.A.R., 21 de Novembro de 2012”¹²⁵

A origem desta troca de correio refere-se e deriva de vários modelos. A correspondência quando sai do domínio privado, entre escritores, pensadores, artistas ou ainda o género literário que recorre à carta, a forma da carta, a dinâmica da carta. Ou, de outra forma, a estrutura epistolar que utiliza o seu meio de envio, o envelope, como espaço para escrever ou desenhar.

Estes desenhos são um convite a uma ‘viagem’ – a crença no movimento da ‘acção que imagina’. A sucessão de marcas no papel (ou noutro qualquer suporte, material ou, até, imaterial) dá testemunho de um fluxo contínuo, de cada gesto revelado incompleto e que reclama o seguinte. O fazer (o desenhar) permanece inconclusivo ou, numa actualização que, iniciada no gesto do artista, prolonga-se no olhar e na mente do observador. Mas também aí não se estanca o fluxo: a qualidade potenciadora de novas formulações é intrínseca ao primeiro gesto e assim se mantém.

Este processo não-mimético torna-se uma forma de estabelecer as múltiplas dimensões da experiência do gesto e da acção de desenhar num abandono ou entrega ao questionamento dos sistemas culturais estabelecidos. E tal é o escrutínio aqui observado que a intenção não é o formular de um objecto mas assegurar as condições da sua impossibilidade. O que não significa a inexistência de uma materialidade (ou até de várias) mas, sem dúvida, com tais testemunhos físicos, afirmar o ‘movimento’, a ‘deslocação’ no tempo de cada um deles numa ‘sequência’ que afirma a própria inevitabilidade da vida.

¹²⁵ Miguel Ângelo Rocha, *UM SONHO (para a Sara Bichão)*, in *Uma Coisa a Seguir à Outra/One Thing After Another*, galeria Quadrum, lisboa, 2013, p. 85.

Com este manifesto interesse na transformação e no movimento, desenhar revela-se uma necessidade de perplexidade e de se ser surpreendido por aquilo que não se conhece.

Embora o imediatismo dos desenhos de M.A.R. convidem à comparação com a ideia de ‘escrita automática’¹²⁶ dos surrealistas não é, contudo, o inconsciente, mas antes a absoluta tomada de consciência que o artista pretende tornar efectiva.

Para o autor, a linguagem escrita confirma um sistema de regras estabelecidas e uma forma de dar visibilidade a essa mesma linguagem. Porém, estes desenhos (que também empregam a palavra) propõem o questionar dos sentidos dessa mesma linguagem escrita, utilizando e reconfigurando a sua própria caligrafia, na experimentação visual do signo e do caractere.

No fundo, são as experimentações com ambos o desenho e a escrita, com um contínuo intercâmbio entre os dois e que integra a mesma lógica criativa de se inscreverem enquanto *desenho*.

É o desfazer desta distinção entre escrita e desenho que acontece quando a ‘caligrafia’ se aproxima dos signos ideográficos ou a ‘marca’, a ‘linha desenhada’, se aproxima de uma caligrafia. Nesta alteração das formas da linguagem fica o registo de uma ‘ideia’, mais que o desenho de um objecto, uma imagem de si.

“E neste sentido é relevante invocar que em grego a palavra *Graphe* não distingue entre desenhar e escrever; da mesma maneira como não há diferença no tempo requerido por cada uma destas acções. A carta (e o correio) acresce a esta correspondência feita de desenhos outros tempos: o tempo da escrita, o tempo do envio, o tempo da leitura...”¹²⁷

Em contraste com os surrealistas que, através das suas experimentações com o automatismo e com a associação livre desrespeitavam e negavam toda e qualquer estrutura codificada de expressão, M.A.R. permanece dentro de um sistema interdisciplinar de expressão. Possivelmente, e nalguns casos, próximo dos ideogramas chineses, os desenhos de M.A.R. ‘procuram’ uma linguagem nova, entre a palavra e a imagem. Esta nova linguagem não formaria ou veicularia ideias definitivas mas algo fluido e que nos permitiria abrir para o mundo de uma forma diversa, criando e desenvolvendo uma função nova em nós, libertando-nos de toda e qualquer alienação.

Entre a ordem e o caos, linguagem e não-linguagem, forma e *informe*, parece oscilar a proposta destes desenhos que, por um lado, recusam a estaticidade do código e do pré-

¹²⁶ A escrita automática é uma ideia desenvolvida pelos surrealistas e segundo a qual o impulso criativo artístico manifesta-se através do inconsciente. É um método de escrita aprofundado por André Breton e Tristan Tzara e que visava a livre expressão, fora de qualquer inibição. Breton considerava que o automatismo possibilitava a libertação do espírito necessária à criação poética. O automatismo, para os surrealistas, tem valor positivo enquanto mecanismo que permite escapar ao controlo da consciência.

¹²⁷ Maria do Mar Fazenda, *Dois (adição)*, in *Uma Coisa a Seguir à Outra/One Thing After Another*, galleria quadrum, lisboa, 2013, p. 112.

estabelecido e, por outro, reclamam a estrutura de uma nova linguagem (por mais fluida e aberta que esta possa ser). E é essa mesma a sua virtude e o seu propósito: o não-definitivo e aquilo que está em permanente estado de transformação.

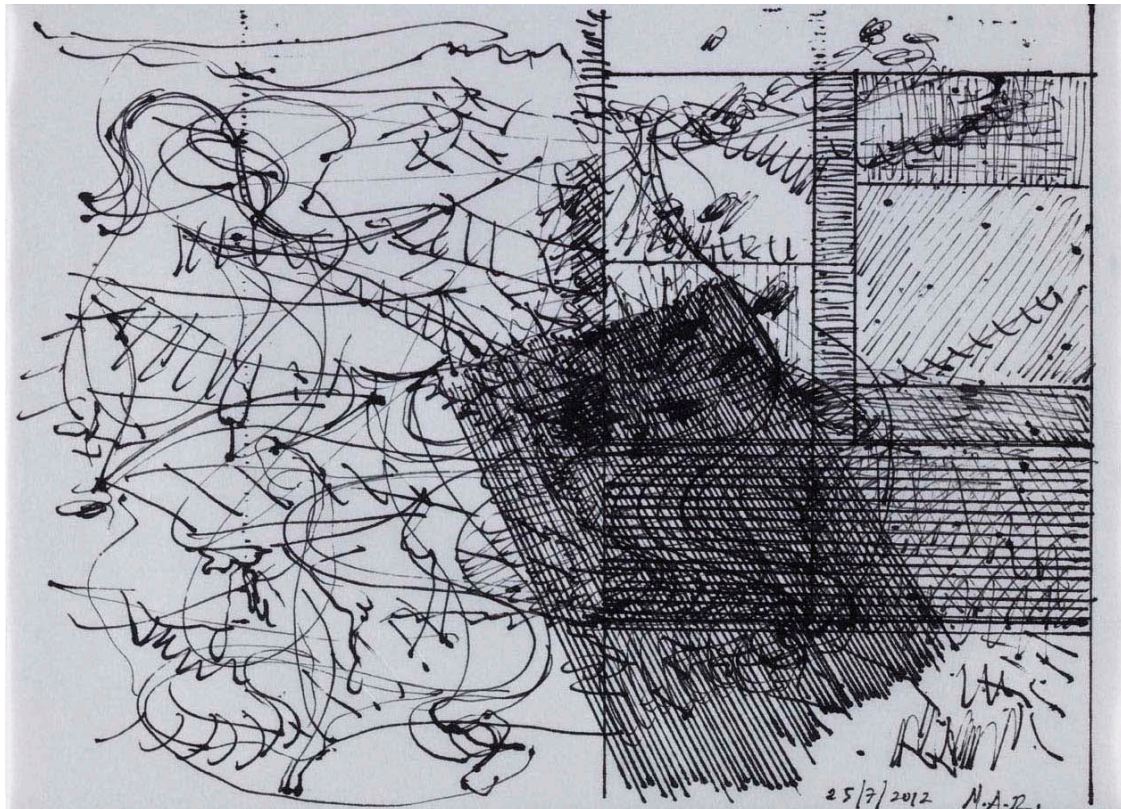


Uma coisa a seguir à outra, 2013, pormenor da instalação na galeria Quadrum, Lisboa.

“Esta correspondência declarou-se assim como um movimento-pensamento ou como pensamento visceral, como a descreveu Miguel Ângelo Rocha; um metabolismo, como sugeriu Sara Bichão, que possibilitou criar um sentido para o Desenho através do desenho e de tudo o que o desenho envolve (...) Agora, conseguimos ver, que no seu conjunto, a correspondência entre M.A.R. e S.B. desenhou uma imensa espiral, que à medida que se afastou do seu centro se tornou mais aberta, traçando um arco cada vez mais abrangente; desenvolvendo um vocabulário feito a duas línguas. No início deu-se uma espécie de aprendizagem dessa gramática nova e comum – os artistas têm a capacidade de fazer a linguagem nova – e, a partir do momento que M.A.R. e S.B. fizeram deles essa nova expressão, puderam afastar-se e escrever de longe, à mesma distância a que nós nos encontramos – por isso, percebemos esta nova linguagem – e é então a partir deste ponto que esta correspondência passa a sinalizar uma comunidade; passa a ser uma Carta Aberta.”¹²⁸

¹²⁸ Maria do Mar Fazenda, *Três (multiplicação)*, in *Uma Coisa a Seguir à Outra/One Thing After Another*, galeria Quadrum, Lisboa, 2013, p. 114.

É enquanto uma ‘vasta expansão’ que estes desenhos ultrapassam a sua dimensão física para existirem, sobretudo, no tempo do seu fazer ou, melhor dizendo, do gerúndio: fazendo. É a sua qualidade de ‘ideia’, algo em potência e que se concretiza cada vez que estes desenhos se propõem aos olhos de um observador, o qual, atentamente, coincide com eles. Assim, estes ‘desenhos’ convocam a duração que Bergson nos fala garantindo-nos a experiência da obra, a relação dinâmica entre a ideia e a realidade existente.



S/Título, 2012, tinta-da-china sobre papel de arroz, 24x33cm.

“Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diferentes, surgidas de ordens diferentes de coisas, possibilitarão, através da convergência da sua acção, dirigir a consciência ao ponto preciso onde existe uma intuição para apreender.”¹²⁹

Uma coisa a seguir à outra é uma experiência da linguagem do desenho e da escrita, de uma “linha que procura sem saber o que procura, que rejeita aquilo que surge com

¹²⁹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris: Les presses universitaires de France, 1970, p.195.

facilidade, soluções oferecidas, primeiras tentações. Evitando-se a si mesma de concluir, linha de investigação cega. Sem chegar a lado nenhum, sem querer ser bela ou interessante, cruzando-se consigo mesma sem se mover um milímetro, sem se desviar do caminho, sem se fazer em nós ou fazer-se enredar em algo, sem se fazer objecto, paisagem, figura.”¹³⁰

Estes desenhos procuram não pertencer a coisa nenhuma, as suas ‘linhas’ não concluem ou finalizam porque também não começam, estão num tempo gerúndio.

¹³⁰ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève (Édition d’art Albert Skira), 1972, p. 12.

3.7. Eupalinos: desenho/escultura

Eupalinos é o nome do arquitecto/engenheiro grego que no século VI a.C. escavou um túnel através do Monte Kastro, na ilha de Samos, para possibilitar a construção de um aqueduto.

Eupalinos tinha a grande capacidade de organizar e de dar ordem ao ‘caos’, criando formas dentro das quais era possível encontrar sublimação. Ao criar ‘arquitectura’, Eupalinos acreditava que se construía a si mesmo.

No texto *Eupalinos* (1932), Paul Valéry reflecte sobre arte e arquitectura, através do diálogo criado entre Sócrates e Phaedrus.

A arte e a arquitectura são potenciadoras das vastas transformações dos tempos modernos que, sendo de tal forma numerosas e maleáveis, criam uma plataforma onde a matéria, o espaço e o tempo não são mais aquilo que eram e as suas actualizações afectam profundamente todos os processos técnicos.

Na realidade, Valéry reconhece as dinâmicas, divisões e fragmentações de um mundo cuja unidade se perdeu. Valéry observa um mundo cuja realidade se tornou plural e complexa: uma era de multiplicidades. Deste modo, a visão integral do mundo revela-se antiquada e incapaz de traduzir as múltiplas imagens geradas, também, por múltiplas perspectivas.



Eupalinos #1, 2009, tinta-da-china sobre papel de arroz, 50x100cm.

A relação entre a ordem e a desordem, entre uma metodologia serial e processos que visam a indeterminação criam a necessidade de desmontar as estruturas pré-existentes

e atribuir-lhes organicidade, uma dimensão corpórea. É na expansão das fronteiras que o desenho assume uma importância determinante.

No fundo, o desenho está na génese do pensamento visual; uma ideia de movimento que, integrando uma multiplicidade de estruturas, absorve o ‘acidente’, aquilo que o torna próximo da realidade, um *continuum* de potencialidades.

Em 2009, M.A.R. realizou uma escultura para ser suspensa do tecto de uma sala e que tem como ponto de partida o movimento ascendente e descendente de um objecto invisível, uma luz que prescruta na escuridão o espaço onde se encontra. Como no túnel de Eupalinos, a escultura é ‘subterrânea’, é ‘escavada’.

O título desta escultura é apropriado da obra de Valéry e justapõe-se àquela, conferindo-lhe uma ressonância outra da que, originalmente, na sua linguagem, a escultura tinha. A escultura origina de quatro desenhos que procuram uma identificação na natureza dos movimentos, das inflexões das curvas, nas dinâmicas entre núcleos.

O desenho não se pretende para uma transposição de lugares ou de materiais - quando do papel se passa para a escultura em madeira - trata-se de um entendimento de um ‘tempo’ que se estende de um ‘gesto’ para outro.

No fundo, o desenho no papel e o da escultura não são dois mas um só, é um mesmo ímpeto gráfico e energético que está na origem de ambos; a forma expressiva de um ‘corpo’ que toma lugar na configuração de uma linguagem.

E é ‘um’ tempo que os une e não os separa em momentos justapostos. O ‘desenho’ é um *continuum*, um mesmo impulso que se estende, que se prolonga no gesto relatado no papel, que continua na madeira e que se actualiza a cada presença do observador.

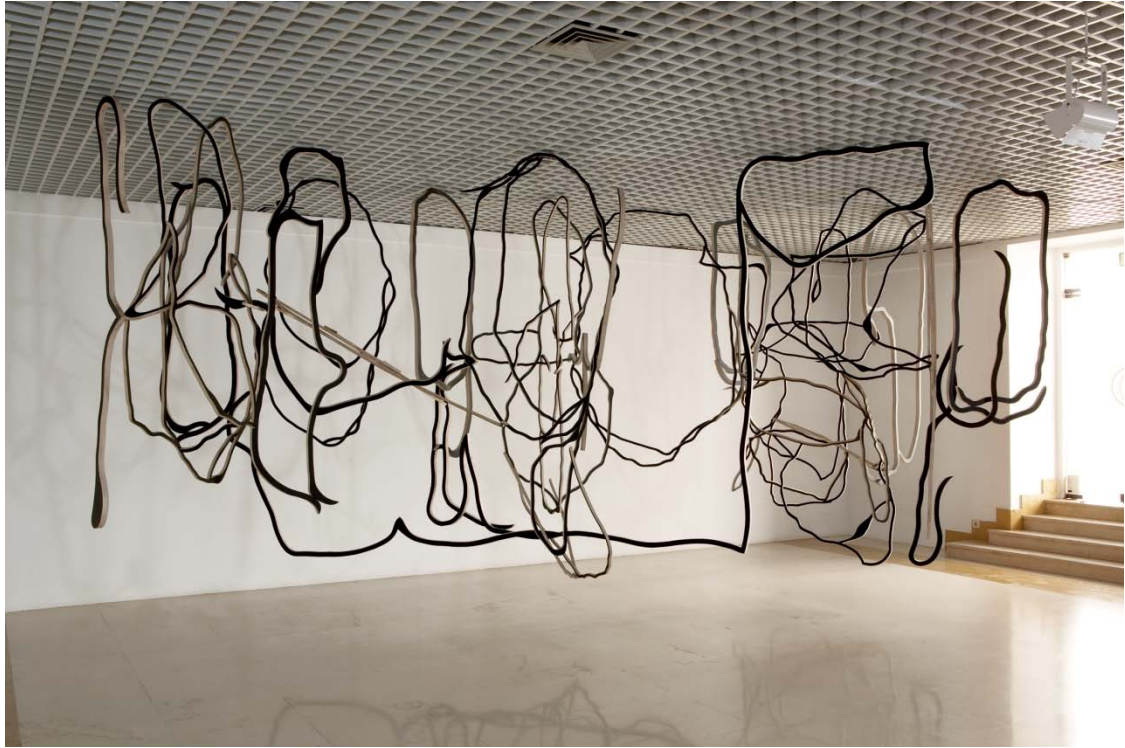
Este desenho está sempre incompleto, está sempre em permanente porvir. É um processo, é o tempo de uma acção que está sempre a decorrer.

O tempo gerúndio ou *la durée* (duração), como diz Bergson, implica um pensamento criativo, experimental. Este não é fixo pois resulta da articulação entre conceitos e imagens. A *imagem* em Bergson pretende fixar-se na duração. Para tal a nossa percepção tem de se colocar no centro das coisas, coincidir com o seu âmago, aquilo a que Bergson apelida de processo intuitivo.

Como já vimos, o desenho especulativo ou as obras cuja natureza e estrutura assentam no processo em si, num fluxo indeterminado de possibilidades, têm a capacidade de convocar a intuição e assim colocar-nos na duração. A percepção pura constitui-se assim de uma multiplicidade de imagens que se renovam ininterruptamente. Tal é a vocação de *Eupalinos* e que sendo potenciadora em nós do processo intuitivo gera um conjunto de imagens criando um movimento contínuo.

Desta forma, o nosso espírito pode instalar-se na realidade que está em constante alteração e apreendê-la intuitivamente. Para isso há que reverter o sentido da operação pela qual se pensa habitualmente, que se devolva ou que se reveja incessantemente as

suas categorias e, assim, chegar-se-á aos conceitos fluidos, capazes de entender a realidade e de adoptar o movimento da vida interior das coisas.



Eupalinos, 2009, contraplacado marítimo, tinta acrílica, 300x900x600cm.

3.8. Max Neuhaus: lugar e duração

“A comunhão com o som tem sido sempre vinculada ao tempo. O significado, nas palavras e na música, encontra-se apenas quando os seus eventos sonoros se desenvolvem palavra a palavra, frase a frase, de um momento para outro momento.”

131

Max Neuhaus desde muito cedo que se revelou um músico/percussionista de qualidades excepcionais. Após um mestrado na Manhattan School of Music, Neuhaus iniciou um ciclo de concertos e de recitais com compositores proeminentes como John Cage e Morton Feldman bem como Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen.

Nos anos sessenta tomou a decisão de abandonar a sua carreira enquanto percussionista e enveredar no domínio das artes visuais embora, esporadicamente, tenha continuado a dar recitais e a participar nalgumas gravações.

Nos seus trabalhos de instalações sonoras Max Neuhaus experimenta fora dos contextos culturais convencionais, realizando eventos anónimos em lugares públicos e desenvolvendo uma linguagem muito própria.

O primeiro projecto que cria publicamente é inspirado numa ideia de John Cage relacionada com o som de um determinado local. Cage afirmava que o ‘som ambiente’ de um sítio poderia ser considerado música. Neuhaus expande esta ideia com o evento sonoro intitulado *Listen* e para o qual o artista convida pessoas a encontrarem-se com ele algures na cidade de Nova Iorque, carimba-lhes as mãos com a palavra *listen* (ouve) e depois leva-as a ‘ouvir’ os sons desse lugar. Uma caminhada estruturadamente pensada, ‘desenhada’, durante a qual o grupo de pessoas é convidado a escutar os sons dos ambientes locais, como o da estação eléctrica Con Edison, o som vibrante de um quarteirão porto-riquenho, assim como o som da auto-estrada que passa por perto. Este programa conclui-se com uma performance de Max Neuhaus no seu estúdio e na qual interpreta obras de percussão de John Cage, Morton Feldman e do próprio.

É certo que o acaso representava um papel importante nas investigações de Neuhaus mas não tão significativo como em obras de John Cage: não só as performances de *Listen* tinham partituras com indicações pormenorizadas mas também os materiais acústicos eram meticulosamente seleccionados.

Eventos como *Listen* constituíam um convite ao público para sair da sala de concertos, ‘ouvir’ os sons urbanos e a envolver-se de uma forma dinâmica com o seu meio.

Na sequência desta experiência, Neuhaus desenvolve várias instalações sonoras recorrendo à ‘arquitectura’ e às características espaciais particulares de cada sítio. Nestes trabalhos que respondem às idiosincrasias dos espaços, os sons não têm

¹³¹ Max Neuhaus, *Max Neuhaus: Sound Works, Place, Volume III*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1994, p. 5.

princípio ou fim, são obras que tomam como ponto de partida o nosso sentido de lugar, dependente daquilo que ouvimos, bem como do que vemos. Assim, estas obras absorvem o contexto social particular do lugar, as suas diferentes texturas e o seu contexto sonoro como fundação para criar uma nova percepção desse sítio ao observador/ouvinte.

Neuhaus foi um dos primeiros artistas a trabalhar com o som de uma maneira deliberadamente não-musical, destacando-se dos músicos que o antecederam bem como dos seus contemporâneos por não estar particularmente vinculado à integração de sons concretos na composição musical. Os seus trabalhos estão, sim, ligados e situados no contexto urbano como por exemplo a obra *Times Square*, situada na 7ª avenida, entre as ruas 45 e 46 em Manhattan.

A obra *Times Square*, com início em 1977 até 1992 e de 2002 até ao presente, não está assinalada e não é propriamente reconhecida como arte. Da pequena placa triangular, pedestre, situa-se a grade da saída de ventilação da estação de metro e por onde ‘saem’ os sons que são assumidos pelas pessoas que por lá passam como sendo parte da teia sonora do local, ainda que contenham alguma ‘estranheza’. E este é o indício, a ‘porta’ que Neuhaus espera poder atrair a atenção das pessoas a um escutar mais atento.

Esta obra, como muitas das intervenções deste artista, foi concebida originalmente como temporária. Através da Dia Art Foundation, contudo, foi possível dar continuidade à sua vida que teve novo início em 2002.

Uma das questões fundamentais, relacionadas com as obras de Max Neuhaus, assenta na ideia de migração do *tempo* para o *espaço*. Em vez de requerer que uma audiência permanecesse sentada na sala de concertos por determinado período de tempo, Neuhaus queria alterar a ‘qualidade’ dos espaços públicos.

“Tradicionalmente, os compositores localizavam os elementos de uma composição no tempo. Uma ideia que me interessa é colocá-los no espaço, em vez de no tempo. Não estou interessado em fazer música exclusivamente para músicos ou audiências iniciadas em música. Estou interessado em fazer música para as pessoas.”¹³²

Este conceito surge como um meio de ‘transformação’ para o evento musical que, inicialmente, era interpretado enquanto um ‘momento’ no interior de uma arquitectura para, posteriormente, ser encarado com autonomia e como realidade espacial. O que significa implicar qualidades materiais, físicas, ao som. Por outro lado, as obras de Neuhaus rejeitam as estruturas temporais de uma sociedade que pretende um tempo aritmético, cronometrado, do relógio. Assim, as instalações deste artista intensificam uma forma de comunidade onde o ‘som’ tem a ambição de ‘tocar’ todas as pessoas simultaneamente; o som como parte de um fluxo contínuo, o tempo como duração.

¹³² Max Neuhaus, *Program Notes*, in *Max Neuhaus: Sound Works, vol.I, Inscription*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1994, p. 34.

O grande interesse de Max Neuhaus pela música surgiu, ainda com a idade de quatorze anos, devido ao enorme fascínio que o elemento temporal exercia sobre o jovem músico. Através do génio rítmico de Gene Krupa, da sua capacidade inata de entender o tempo métrico, Neuhaus decide ser percussionista. Porém, é a mesma dimensão temporal que, anos mais tarde, o leva a desistir de uma carreira como músico. Mas é o tempo que se submete a divisões e justaposições que o músico recusa e não o tempo gerúndio que, esse, o artista abraça.

Os marcadores temporais exteriores, de uma perspectiva reflexiva daquilo que nos rodeia, acabam por nos separar da ideia de tempo como algo unicamente experimentado nos limites do nosso corpo. Por outro lado, as construções mentais de tempo incluem elementos culturais da sociedade onde nos inserimos. Integradas e representadas pela intersubjectividade da linguagem, tais elaborações podem incluir aspectos diversos, dependentes de cada grupo social.

A invenção do relógio mecânico permitiu-nos ter a sensação de que conseguimos controlar o tempo, o seu ritmo. Esse objecto 'transformou' um processo contínuo num processo descontínuo, repetidamente interrompido. O fluir do tempo foi transformado numa sucessão de segmentos de duração fixa.

Assim, o 'tempo' passa a ser fruto de uma construção, especificamente humana e distanciada dos ciclos naturais, das suas variações, das suas idiosincrasias.

Também na música, surge a notação do compasso e dá-se a primeira tentativa de inclusão de um tempo métrico, de unidades descontínuas.

A divisão do dia, após a invenção do relógio, passou a ser feita de uma forma fixa e inflexível e não mais em conformidade com as estações e época do ano. Esta é uma ideia de tempo que caracteriza o mundo moderno e exemplifica com pouca exactidão a realidade que também varia. Tal, é o que Bergson nos diz quanto à exclusividade no pensamento lógico e a sua ineficácia para traduzir a verdadeira natureza da vida. Bergson enfatiza a não-linearidade do tempo, fala-nos do 'todo temporal' que inclui o passado, o presente e o futuro.

A mudança em relação a um novo entendimento do conceito 'tempo' deu-se durante os anos 50 e 60 e manifestou-se na música experimental de John Cage como, aliás, já foi referido num capítulo dedicado à composição experimental na obra de Cage. É com uma nova necessidade de integração da obra na realidade que John Cage explora uma concepção de tempo que transcende a construção humana. Desta forma, Cage perfilha uma teoria musical baseada num processo que não distingue ou impõe etapas na obra, reclamando as teorias de Bergson e que contrastam duas experiências diferentes de tempo. A primeira sendo a do relógio e que, como também já observámos, é recusada por Cage e também por Neuhaus. É o tempo enquanto medida quantitativa dos eventos, algo fora dos próprios eventos, do movimento e da mudança mas que, contudo, os 'mede'. Este tempo não dá conta da 'passagem' em si, do tempo. Trata-se, então, de uma experiência mais fundamental e que Bergson chama de duração, como também já expressámos inúmeras vezes, aquela que aqui se introduz.

O interesse pela especificidade dos locais constitui apenas uma das preocupações de Neuhaus e que este partilha com os artistas visuais seus contemporâneos. Este ímpeto surge, em parte, pela influência de Cage com a composição experimental mas, também, pelas pesquisas e experimentações com a denominada ‘instalação’ nas artes visuais. Estas práticas recusam o tempo aritmético a favor de uma temporalidade processual – a duração.

As ‘instalações’ introduzem, desta forma, uma autonomia particular à obra, suspendendo o tempo cronometrado e incluindo o observador na experiência da obra com a sua presença no espaço e no tempo e, assim, tornando esta uma experiência viva.

A nova geração de artistas que emerge nos anos sessenta rejeita o tempo aritmético e as suas teorias subjacentes a favor do tempo gerúndio, o tempo da duração. No texto *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*¹³³, Robert Smithson refere que quando algo é visto através da consciência da temporalidade é transformado ‘nalguma coisa’ que, antes disso, era insignificante.

Robert Morris também partilha destes pensamentos e, um ano depois do texto de Smithson, publica um texto na revista *Artforum* em que celebra a separação da energia da arte na produção de objectos para uma arte composta de elementos mutáveis e que não terminam no espaço e no tempo. No texto *Notes on Sculpture*¹³⁴, Morris critica os momentos iniciais do Minimalismo, em que o próprio se inclui, por obras tridimensionais demasiado envolvidas na sua objectualidade. Pelo contrário, elege as instalações de Barry Le Va compostas de múltiplos materiais e que se estendem para lá do campo de visão e da sua própria materialidade.

Com o projecto intitulado *Steam*, 1967, Robert Morris abraça a efemeridade do vapor em detrimento da solidez e da permanência dos materiais mais tradicionais da escultura. Em 1969 Morris apresenta o projecto *Continuous Project Altered Daily*, o qual, durante o período de três semanas, é diariamente reconstruído, reorganizado nos seus diversos materiais e exibindo uma fotografia da versão anterior. O projecto é concluído com um espaço praticamente deserto, apenas um grupo de fotografias e um gravador audio que documentam os vários dias e as subseqüentes alterações.

Com estas instalações o foco de atenção do observador é alterado, do ‘objecto’ para o ‘contexto’, afirmando a diferenciação do modo de visão que implica uma ‘constante mudança’ ao encontro do “acaso, da contigência, da indeterminação – em resumo, o próprio processo.”¹³⁵

As palavras de Robert Morris coincidem com as de John Cage, o qual, dez anos antes, tinha referido a necessidade de uma mudança do objecto musical para um processo sonoro através, precisamente, do acaso, da contingência e da indeterminação.

¹³³ Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in *Artforum* 7, nº 1 (Setembro 1968).

¹³⁴ Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part. 4: Beyond Objects*, in *Artforum* 7, nº 8 (Abril 1969).

¹³⁵ Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part. 4: Beyond Objecthood*, in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1963, p. 67.

As instalações sonoras emergiram deste contexto, intensificando a dimensão temporal e, a efemeridade do som, permitiu ultrapassar a objectualidade da obra de arte até então.

John Cage, Robert Morris e Robert Smithson, entre muitos artistas, propõem uma arte centrada na noção de tempo enquanto duração, o tempo gerúndio. É a perspectiva de um processo aberto à indeterminação, um fluxo interminável que inclui o observador num campo que este não consegue abarcar na totalidade.



Max Neuhaus, *Times Square*, 1977.

Max Neuhaus rejeita um determinado ‘tempo musical’ a favor do ‘espaço sonoro’. Através das suas instalações, Neuhaus não rejeita o tempo em si (o que representaria

uma impossibilidade), mas antes o tempo medido, restrito, balizado entre um início e um fim, o tempo do objecto musical tradicional. Deste modo, as instalações de Neuhaus afirmam a duração, são ‘contínuos sonoros’, obras sem princípio e fim.

Consequentemente, *Times Square* é uma obra de convite ao tempo gerúndio. Durante vinte e quatro horas por dia, a instalação transmite um fluxo de sons a partir da conduta de ventilação do metro, localizada num pequeno triângulo numa das zonas mais concorridas de Nova Iorque. Misturando-se com os sons do ambiente local, a sonoridade de *Times Square*, a sua fluidez sonora, é experimentada pelas pessoas que circulam e que, momentaneamente, param sobre a pequena placa triangular. São momentos de um apreender que balança entre os estados consciente e inconsciente e que convida cada indivíduo ao movimento da duração.

O fenómeno sonoro coloca-nos directamente no fluxo do tempo. Não é algo que está sujeito à mudança, mas é a mudança em si.

Como já foi observado, Henri Bergson caracteriza a duração como uma multiplicidade qualitativa, um fluxo temporal que é simultaneamente heterogéneo e contínuo, composto por elementos diversos, de estados que se interpenetram. Os sons de Neuhaus lembram o soar de sinos, um complexo acústico, fluído, composto de uma miríade de tonalidades que se fundem umas nas outras. Como Bergson afirma:

“(...) aproxima-se de coincidir com este tempo, que é a própria fluidez da nossa vida interior; contudo tem ainda muitas qualidades, demasiada diferenciação e temos, primeiramente, de eliminar as diferenças entre os sons e as características particulares destes, retendo só a continuação daquilo que precede e do que segue e a transição ininterrupta, a multiplicidade sem divisão e a sucessão sem separação, para redescobriremos o tempo. Tal é a percepção da duração e sem a qual não teríamos conhecimento do tempo.”¹³⁶

Numa melodia encontramos uma variedade de sons que mudam em tonalidade, em intensidade e num conjunto de propriedades que variam de acordo com o próprio instrumento e de quem o interpreta. Contudo, todas estas variações com tonalidades subtis ou distintas, definidas e que constituem o todo da melodia acentuam as variações, as diferenças, assim, Bergson sugere que estas alterações sejam apreendidas na sua essência, num fluxo contínuo e que nos possibilita experimentar a duração.

A obra *Times Square* constitui-se como um sistema aberto composto não só por um som contínuo, ininterrupto, mas também pela cacofonia de sons ambientes que se lhe juntam, sons que se misturam uns com os outros e que, se atentarmos cuidadosamente, encontramos uma essência, um acorde que os une.

Tal como *Times Square*, também a obra 4’ 33’’ de John Cage (referida anteriormente), é uma ideia acerca de tempo. De facto, a obra de Cage reporta-se a dois conceitos de tempo: o segmento temporal que o título implica, um tempo cronometrado mas, também, o movimento a que a obra se abre, portanto, uma duração.

¹³⁶ Henri Bergson, *Duration and Simultaneity*, in *Key Writings*, p. 205.

O título da obra de Neuhaus nomeia o local, o espaço onde se encontra e é, simultaneamente, uma referência ao ‘tempo’. Com efeito, ambas as obras oferecem uma entrada para a duração; ambas são obras que se vão *fazendo, acontecendo*. Em 4’33’’, aquilo que nos permite o acesso à duração é um período de silêncio que, sendo limitado, facilmente se prolonga indefinidamente nas nossas mentes. A obra de Neuhaus propõe-nos um som, um fluxo constante no meio do ‘ruído’ de ‘Times Square’.

A relação entre o som e o tempo é ainda mais notória no conjunto de obras intituladas *Moment* ou *Time Pieces* e que Max Neuhaus concebeu para inúmeros espaços públicos a partir de meados dos anos oitenta. Em cada um destes trabalhos é marcado um intervalo regular através de um crescendo sonoro que é interrompido abruptamente.

A obra *Time Piece Beacon*, realizada em 2005 e em contínua apresentação até ao presente, gera uma zona de som de grande subtilidade no perímetro e nas galerias da Dia Foundation, em Beacon, estado de Nova Iorque. Ao aproximar de cada hora, uma tonalidade muito grave vai emergindo de forma quase imperceptível e aumentando de volume. Cada hora é assinalada pelo cessar repentino do som, criando um aparente silêncio no ambiente sonoro do local.

As ‘Time Pieces’ de Neuhaus abarcam os dois conceitos de tempo. A marcação espaçada e regular garante um tempo metronómico mas, simultaneamente, o sinal forte com que cada som se inicia, seguido de um decrescendo constante, proporcionam uma abertura para a duração.

Time Piece Beacon e *Times Square* são obras que apresentam uma qualidade sonora e temporal que alteram a experiência mundana: são uma porta para o tempo gerúndio, uma experiência que se encontra em permanente actualização. Bergson argumenta que para o momento presente passar terá de existir um ‘domínio’ no passado que permite a coexistência desse passado no presente e que se prolonga num futuro. Nas obras de Neuhaus que acentuam metronomicamente o tempo, a suspensão repentina de cada som, de cada marcação, cria uma cesura, uma ‘ruptura’ no tempo cronológico. Nesta ‘ruptura’, o som antes suspenso, interrompido, permanece virtualmente na memória e, assim, este domínio do passado que na experiência banal do quotidiano é ignorada, torna-se algo ‘sensível’ e evidente. Na continuação desta, o fluxo contínuo do som projecta-se imediatamente no futuro, possibilitando a duração. E, embora a marcação se mantenha, ela nunca é experimentada como igual, o tempo, aqui, nada mede. O tempo não é exterior ao movimento, é fluido, num constante devir de si e da experiência que proporciona.

A obra no gerúndio é uma que se interroga sobre si mesma, das possibilidades e das impossibilidades, num processo que mede sem distância a vida e a morte. Sempre em aberto, é o espaço da dúvida, do questionamento, da pergunta. O gerúndio é o sendo do ser, a intuição do instante e a possibilidade da experiência.

3.9. *Pólos/Poles*

Pólos/Poles é o título do projecto artístico que aqui se apresenta. Decorre das ideias de polaridade e de imponderabilidade; das ideias de movimento e de indeterminação.

O termo em inglês, *poles*, tem múltiplos significados, nomeadamente - e aqueles que aqui se registam - referem-se a um 'eixo' vertical do qual se geram movimentos centrípetos, que procuram o centro e, centrífugos, que se afastam dele. Também, o significado, coincidente com o do termo português, dos pólos geográficos do planeta Terra: o ártico ou boreal (Pólo Norte), e o antártico ou austral (Pólo Sul).

A escultura reflecte três 'momentos' ou três 'movimentos', ecoando ideias sonoras inauditas.

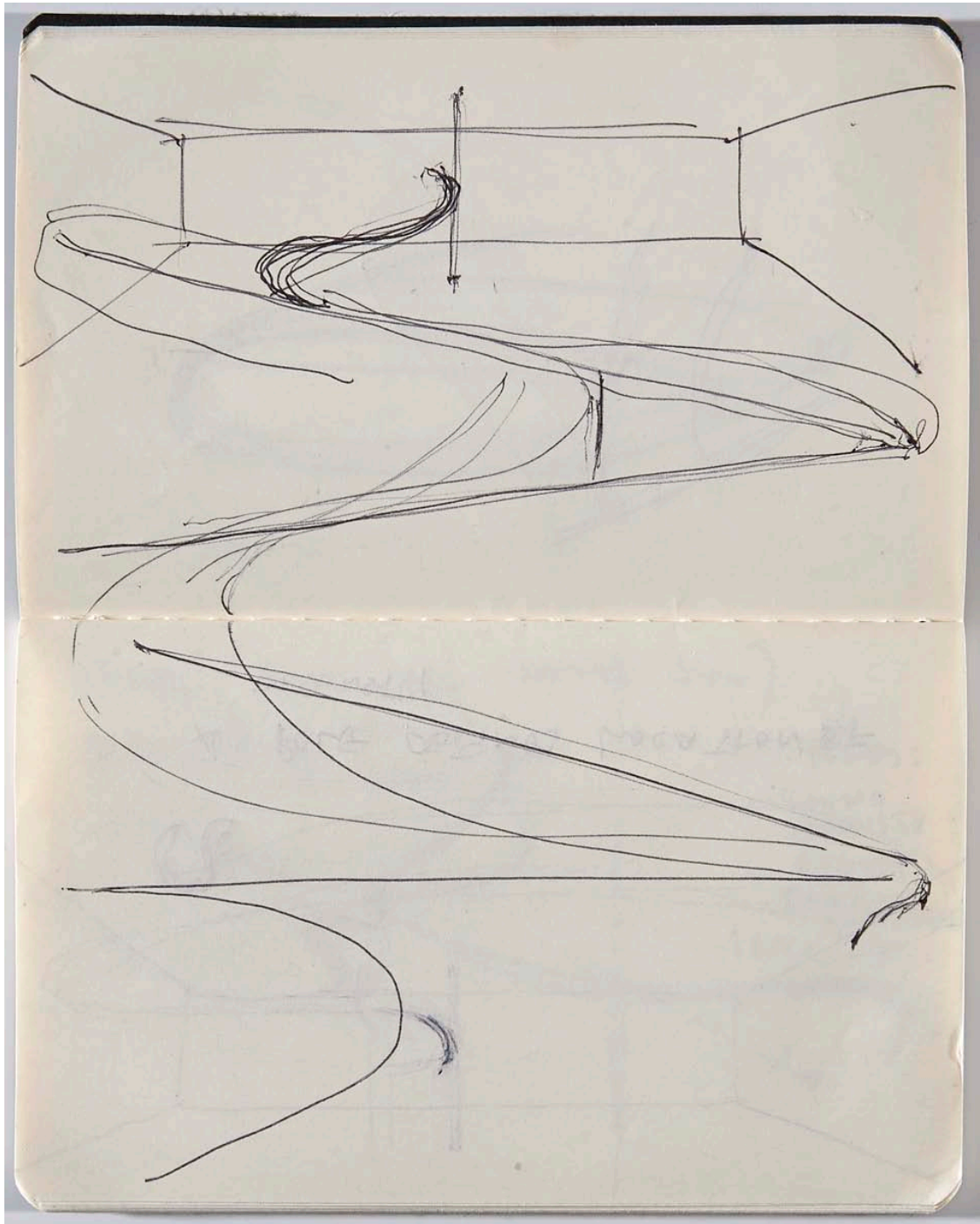
A escultura é executada em contraplacado marítimo podendo, os seus três elementos, articular-se de acordo com disposições subjectivas.

A sua instalação é no plano horizontal, apoiando-se directamente sobre o chão como, aliás, documentam as imagens das maquetes e respectivos esboços. Contudo, esta proposta instalativa não se fixa em 'normas' pré-concebidas, podendo a instalação dos três elementos que constituem a obra seguir outro tipo de configuração nos diferentes espaços onde for colocada.

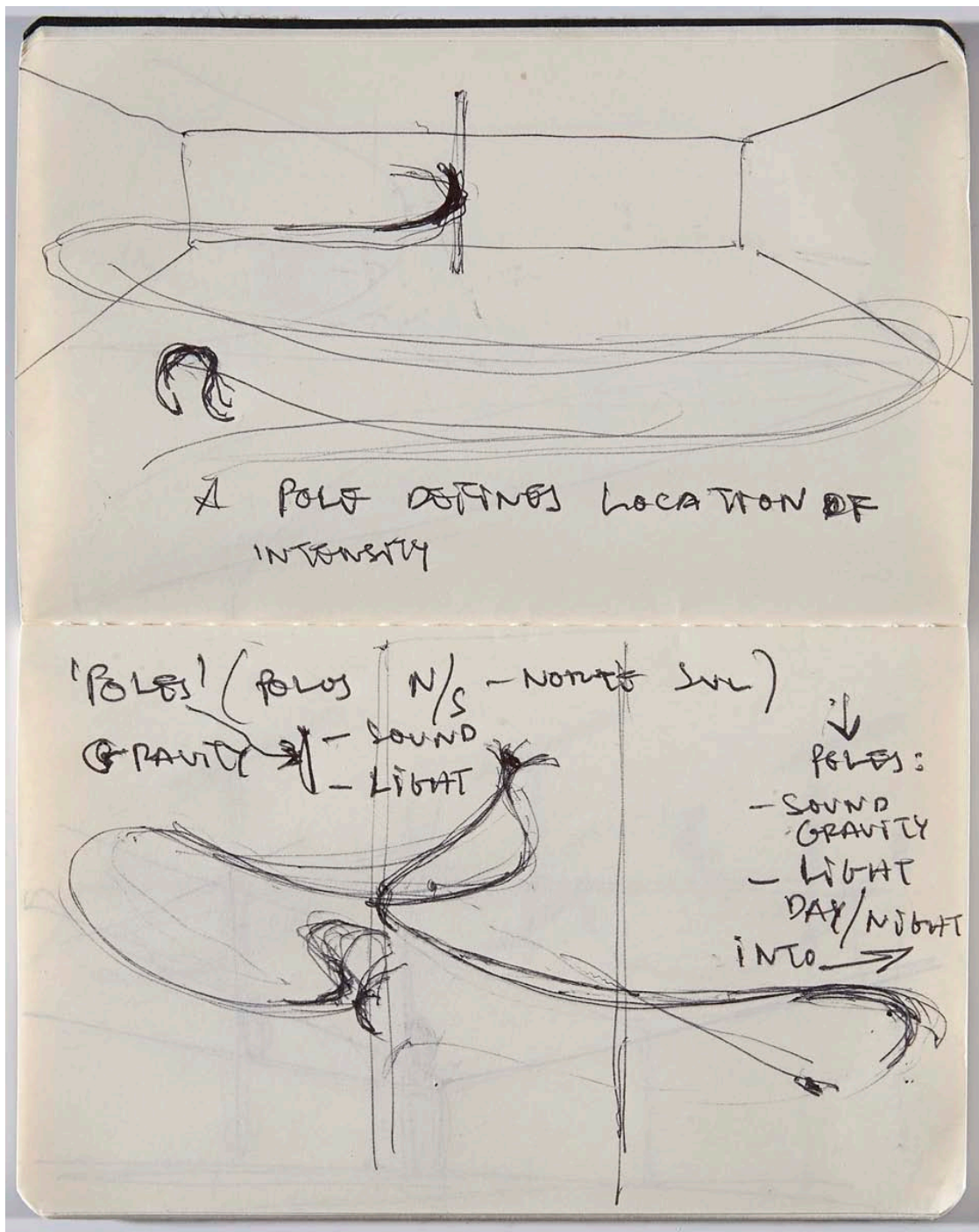
Este projecto configura múltiplas possibilidades porque incorpora a necessidade de inclusão do observador numa participação que se espera sempre renovada. Também, porque se refere às energias em potência, ao fluxo dos intervalos entre as coisas, às energias entre os corpos e as coisas.

Tal noção aproxima-se do *Infra-mince* de Marcel Duchamp, um espaço e um tempo capazes de convocar 'intensidades', de estabelecer *gerúndios*.

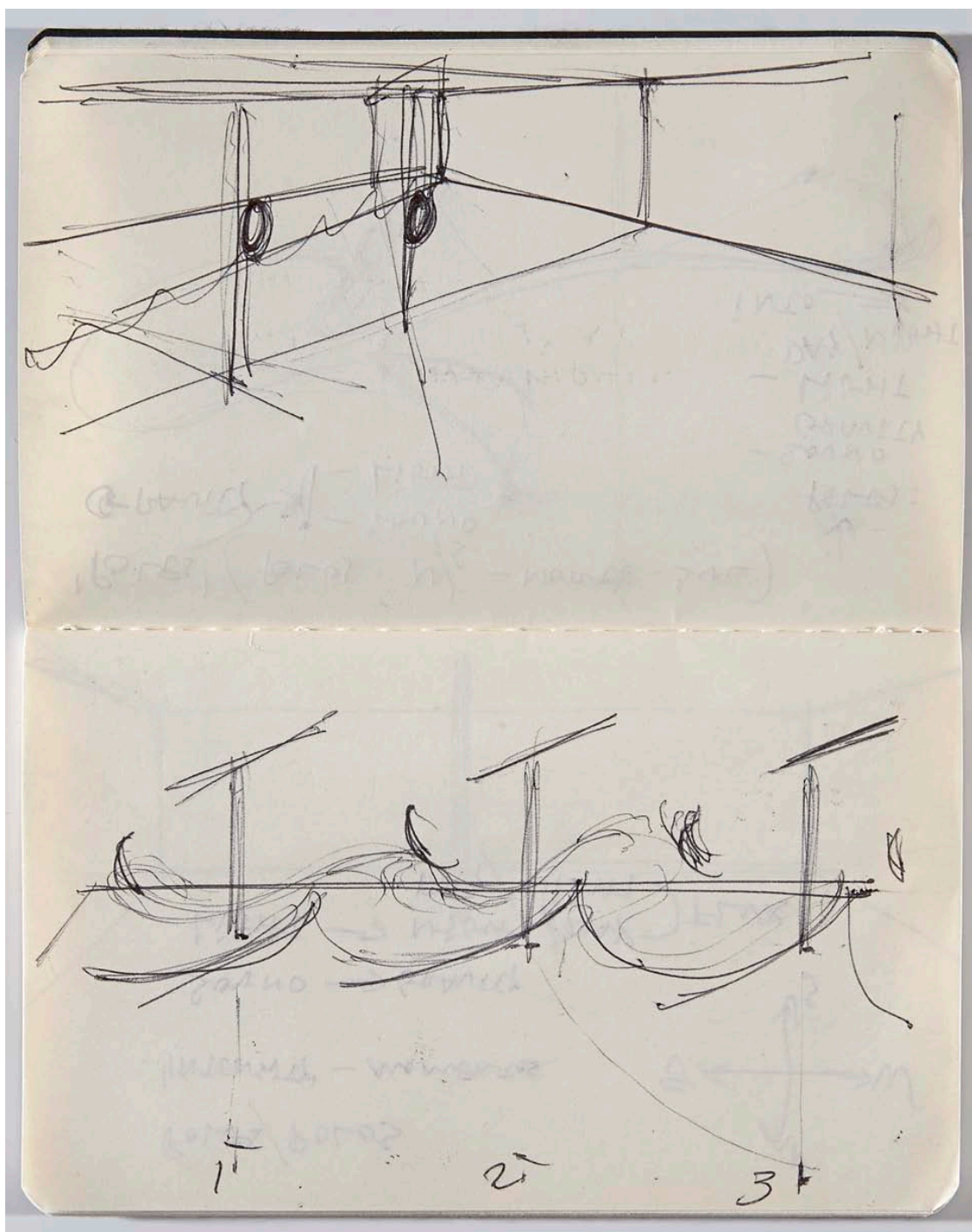
A obra, de materialidade fixa, manter-se-á receptiva à performatividade do observador, ao olhar que 'recebe' mas que também 'transforma', devolvendo e atribuindo à escultura novos sentidos, actualizando com novas configurações; desenhos imaginados, 'movimentos' do olhar.



Estudo para *Pólos/Poles*, 2013



Estudo para *Pólos/Poles*, 2013



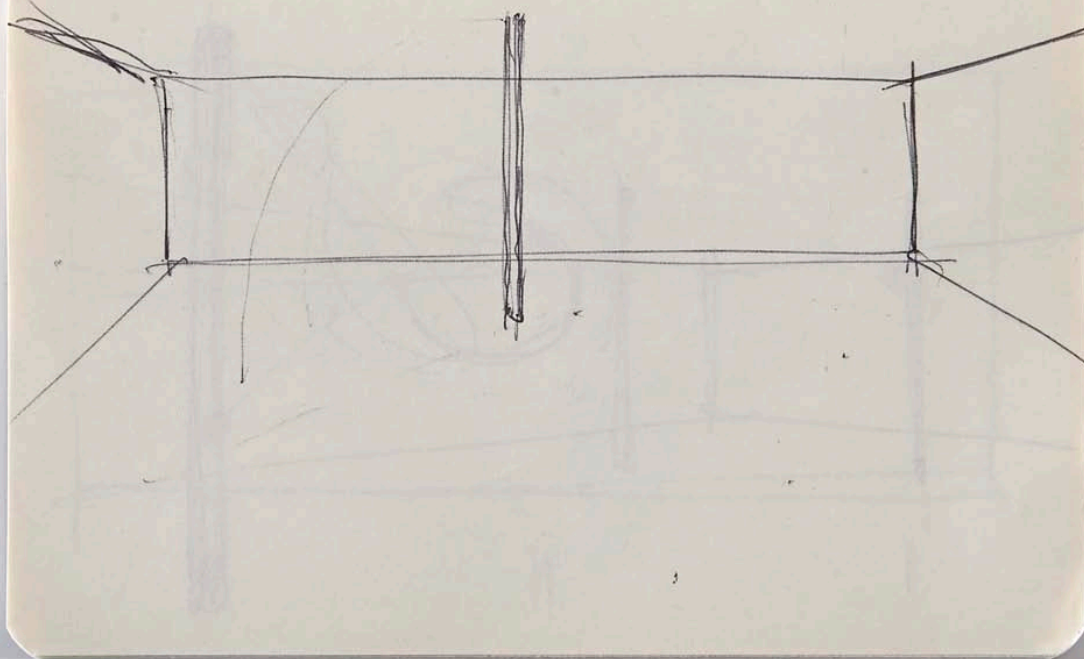
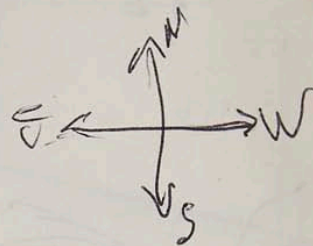
Estudo para *Pólos/Poles*, 2013

POLES/POLOS

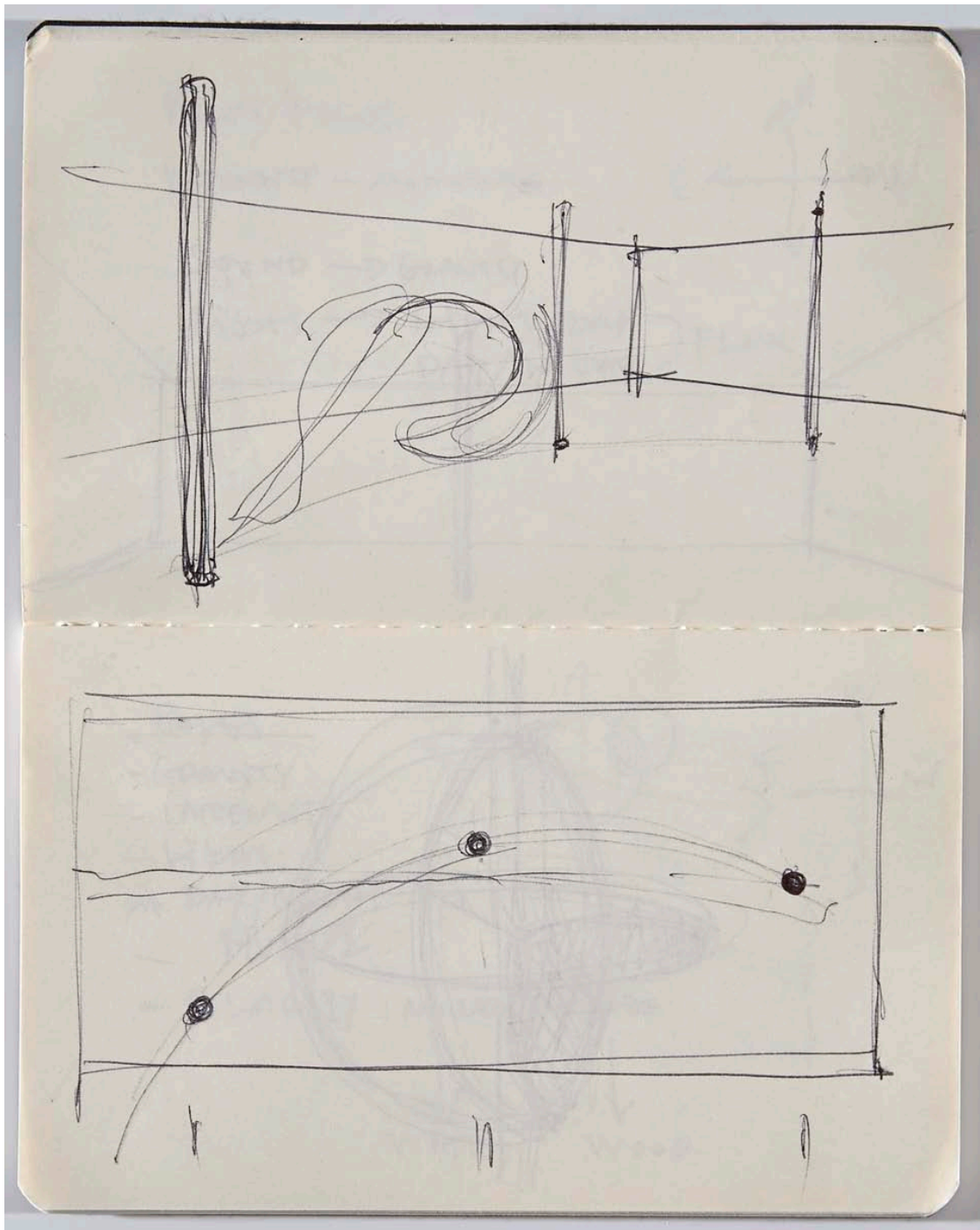
'INTENSITY' - MOMENTS

SOUND → GRAVITY

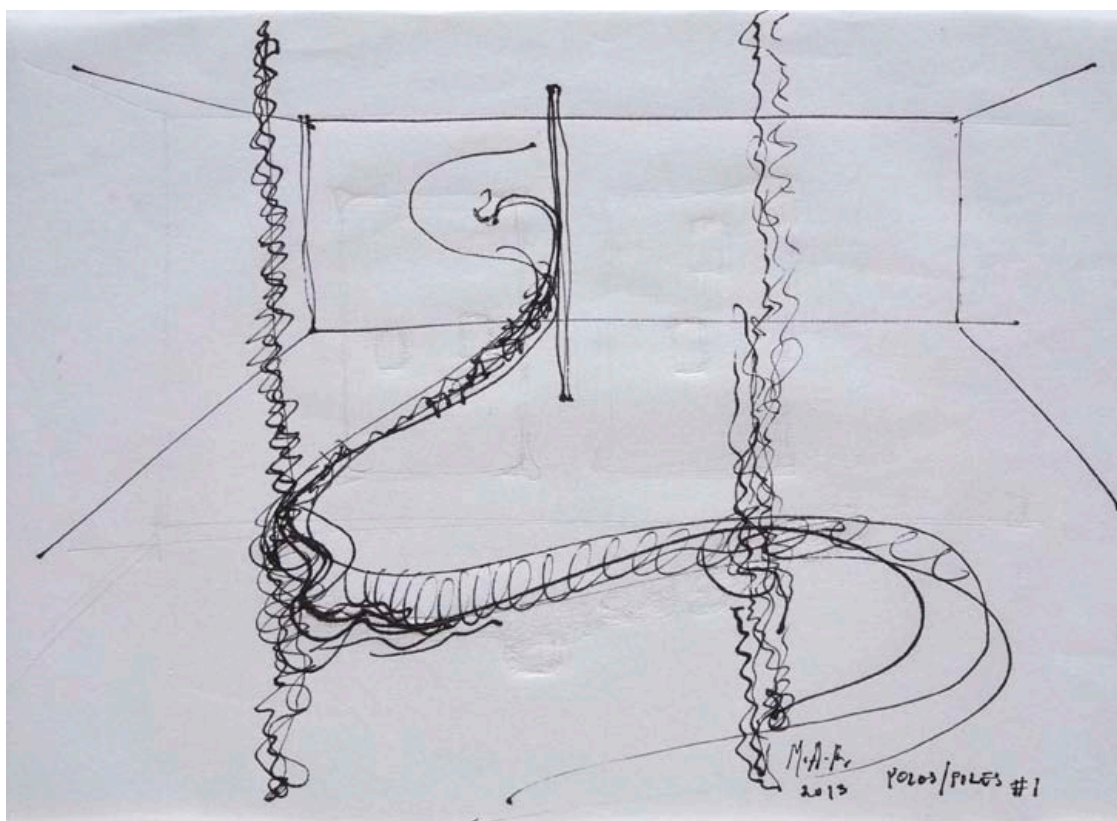
LIGHT → NIGHT/DAY } FLUX
DAY/NIGHT }



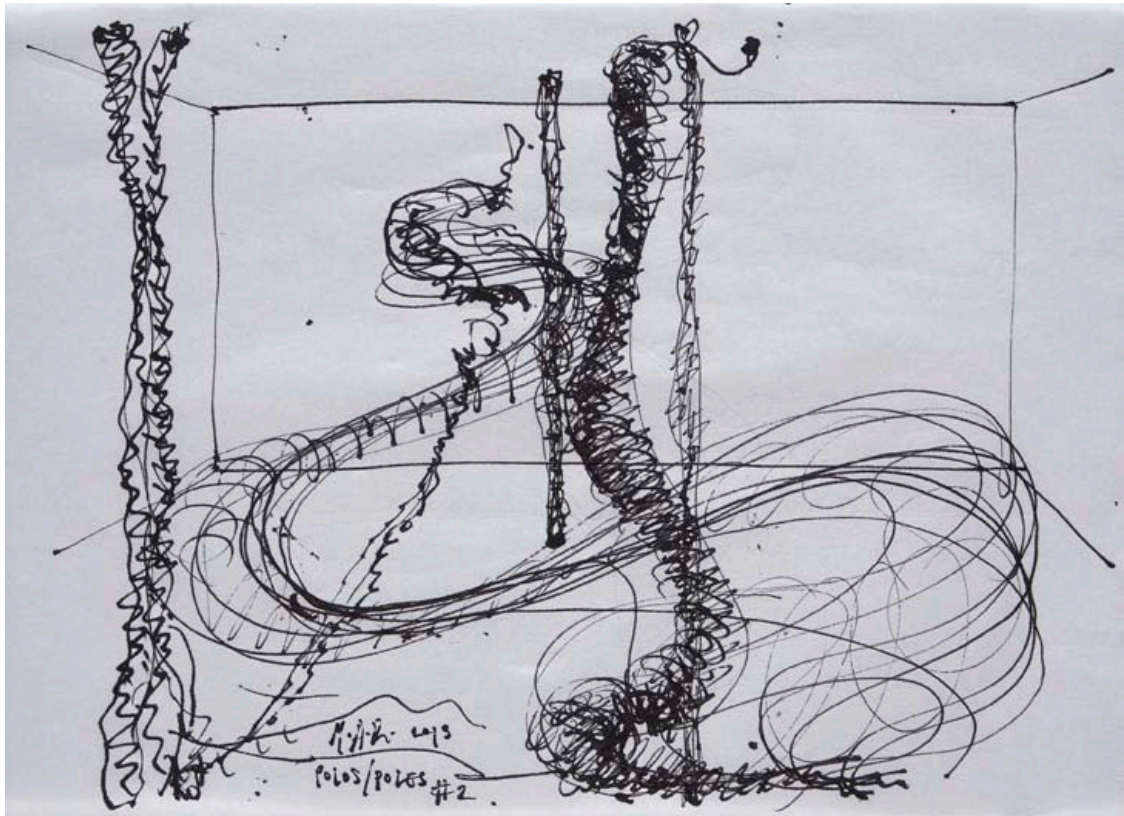
Estudo para *Pólos/Poles*, 2013



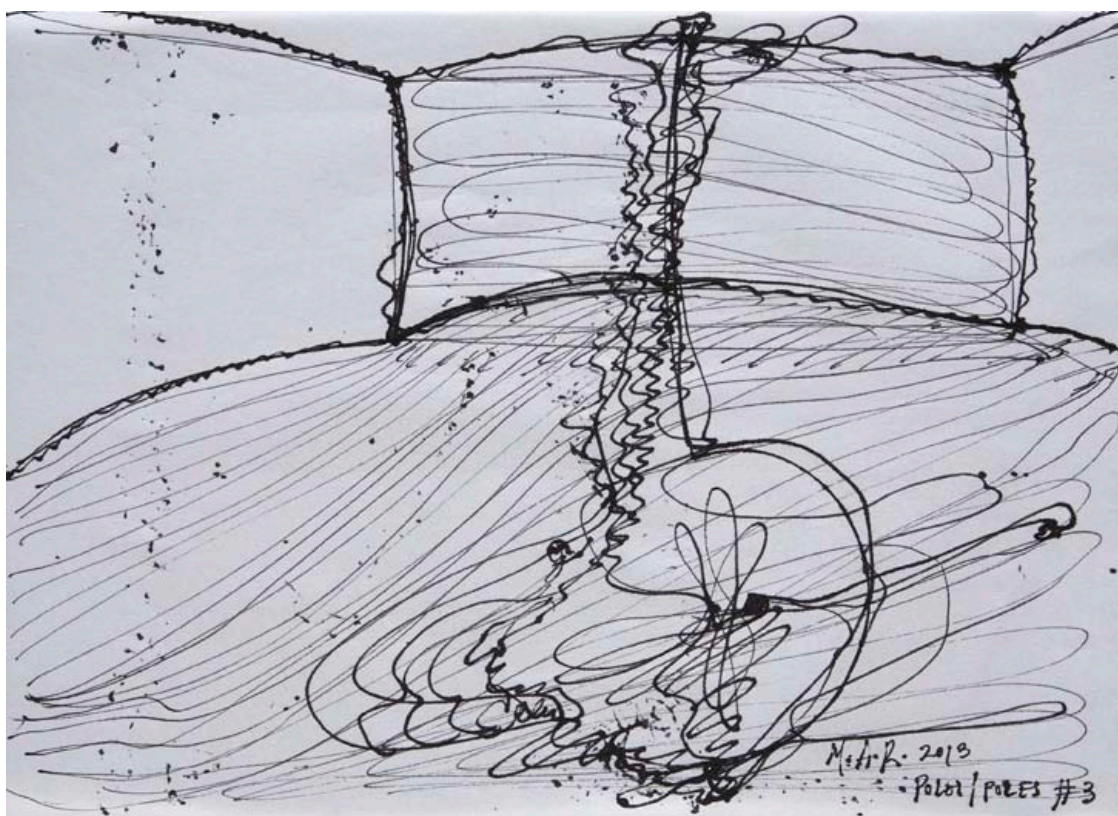
Estudo para *Pólos/Poles*, 2013



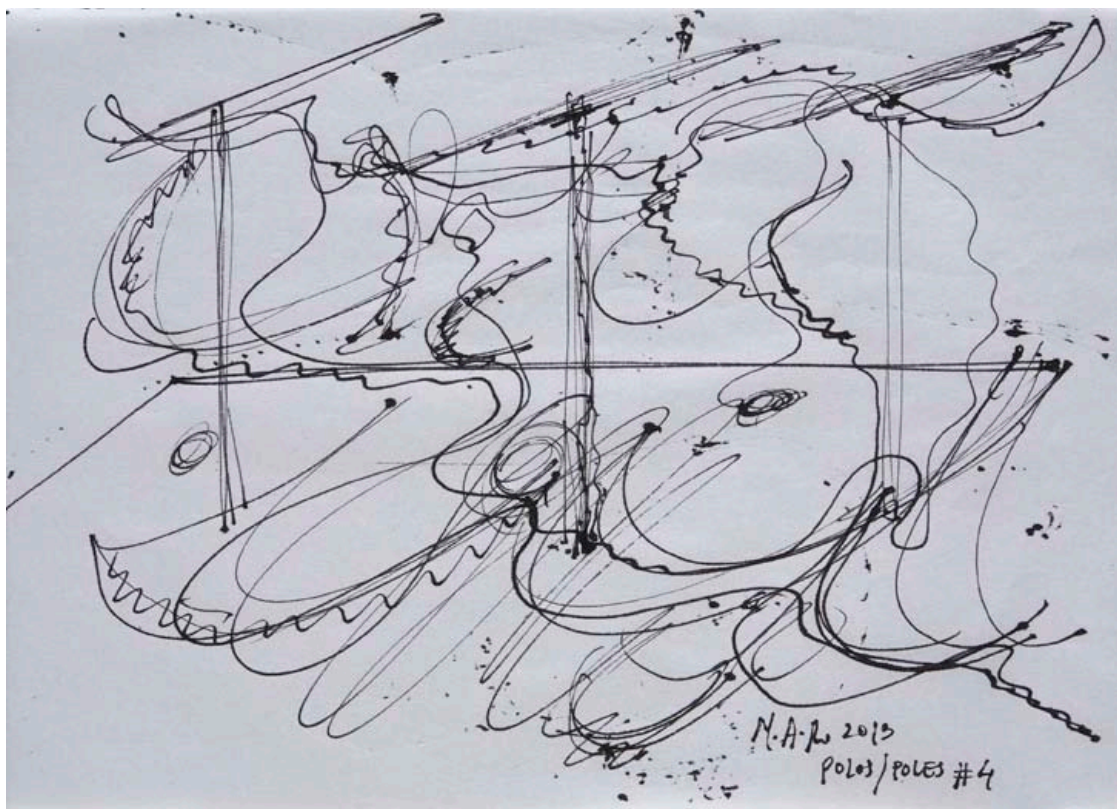
Pólos/Poles #1, 2013, tinta-da-china sobre papel de arroz, 24x33cm



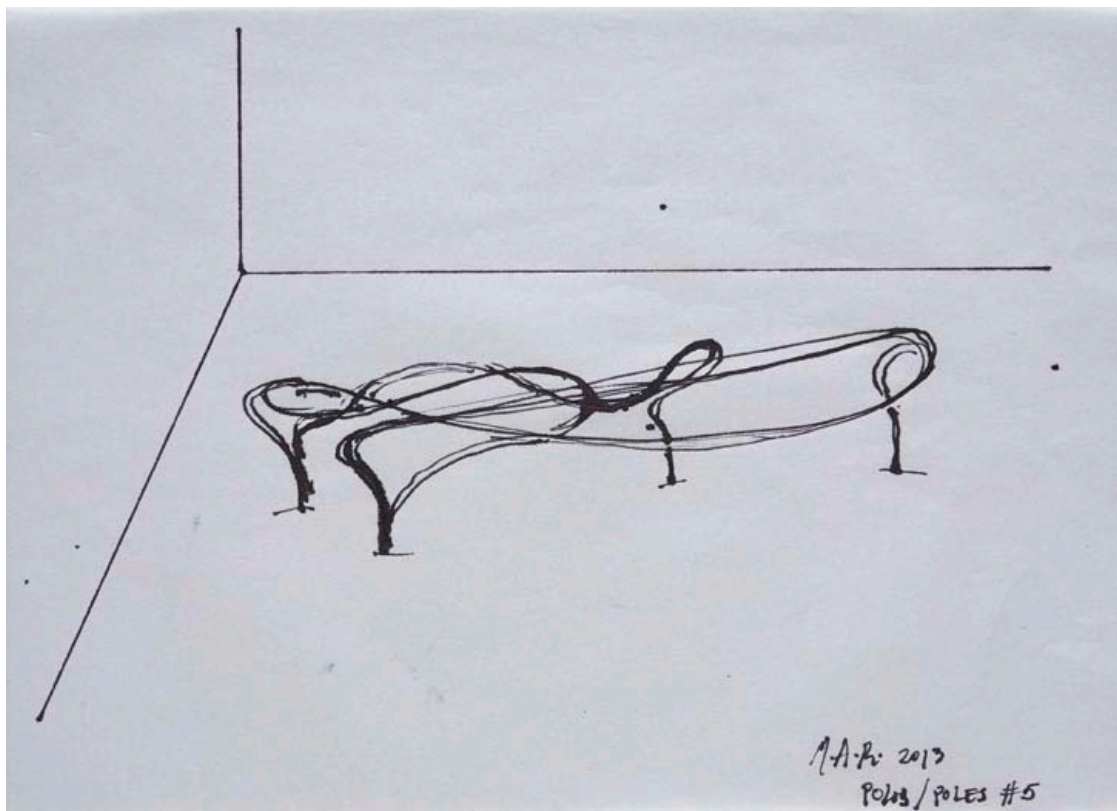
Pólos/Poles #2, 2013, tinta-da-china sobre papel de arroz, 24x33cm.



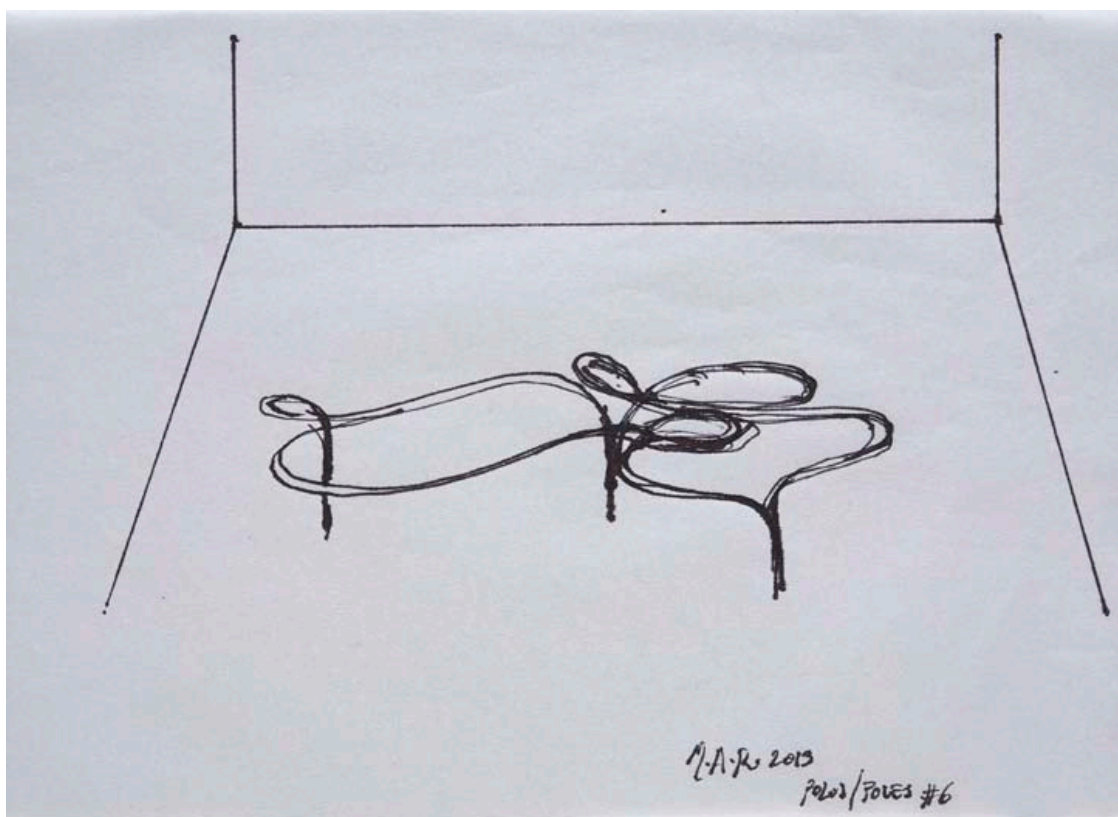
Pólos/Poles #3, 2013, tinta-da-china sobre papel de arroz, 24x33cm.



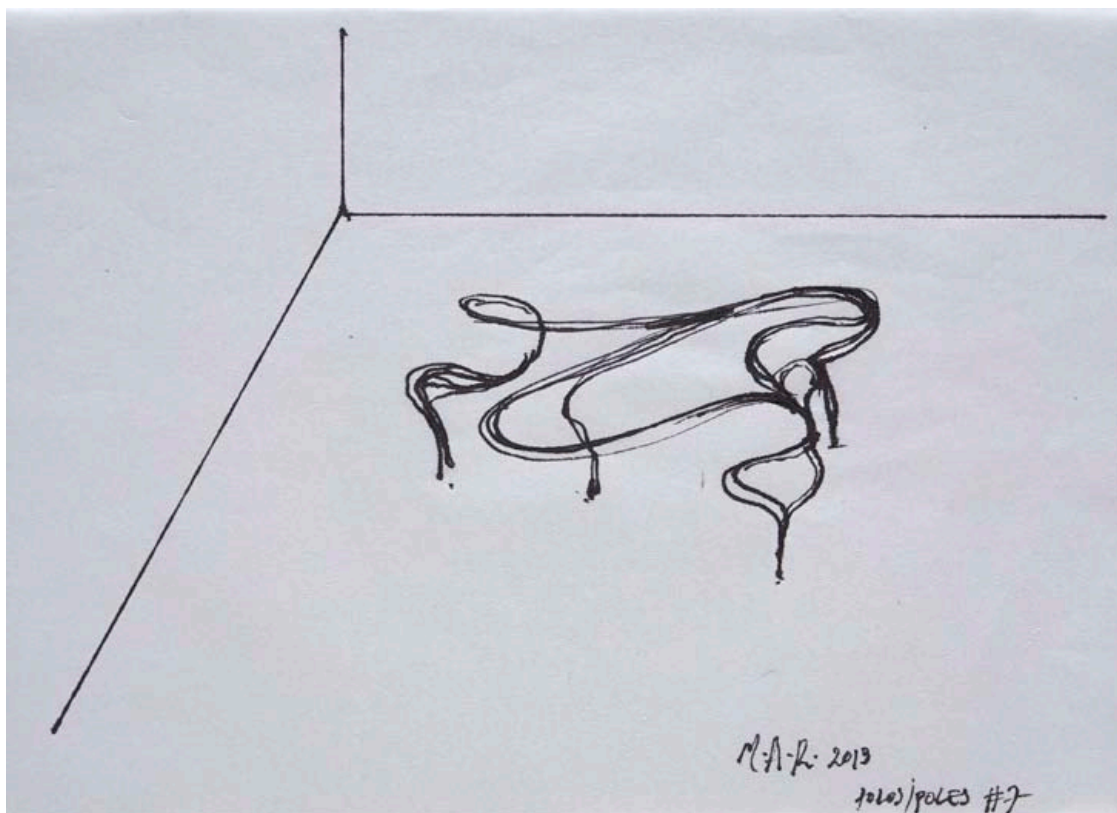
Pólos/Poles #4, 2013, tinta-da-china sobre papel de arroz, 24x33cm.



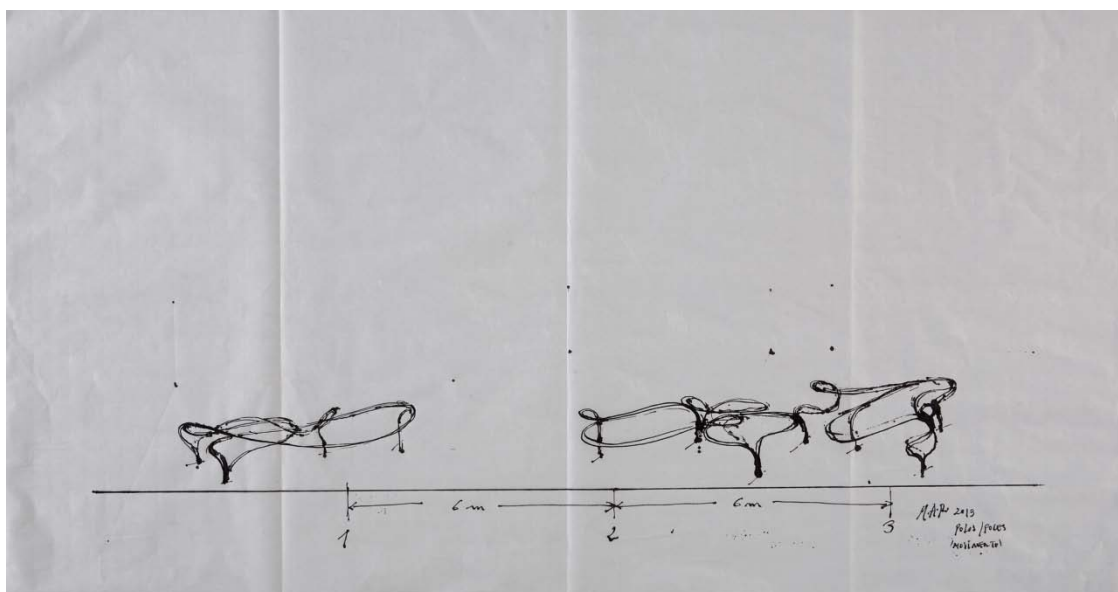
Pólos/Poles #5, 2013, tinta-da-china sobre papel de arroz, 24x33cm.



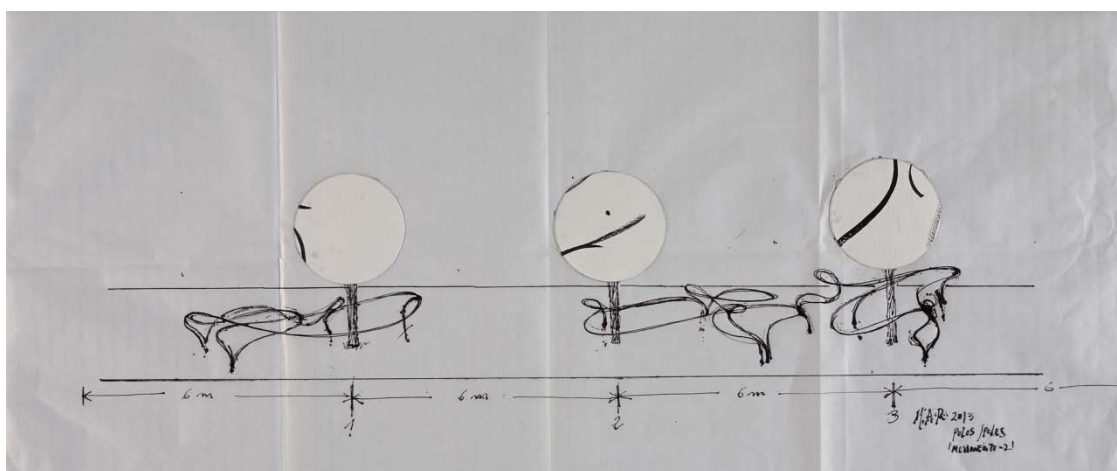
Pólos/Poles #6, 2013, tinta-da-china sobre papel de arroz, 24x33cm.



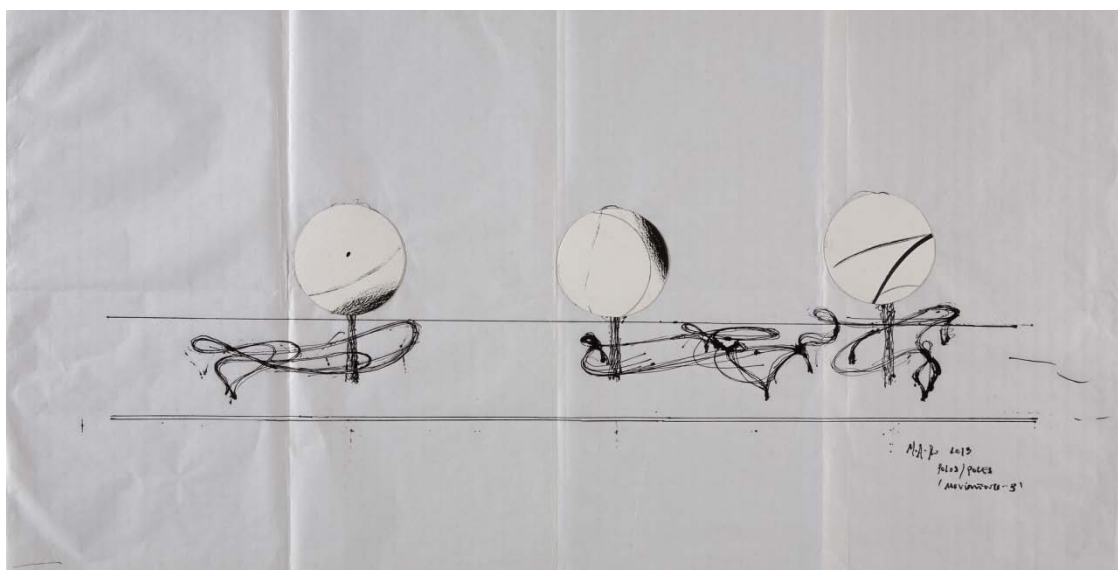
Pólos/Poles #7, 2013, tinta-da-china sobre papel de arroz, 24x33cm.



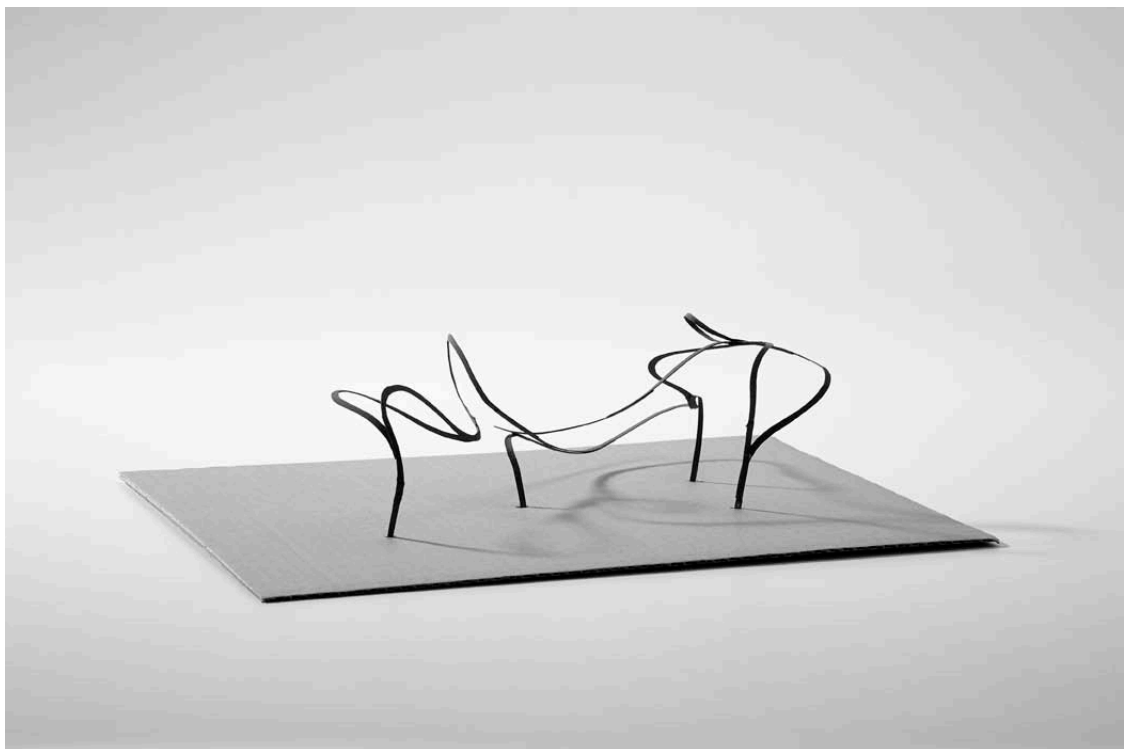
Pólos/Poles – movimento #1, 2013, tinta-da-china sobre papel de arroz, 50x100cm.



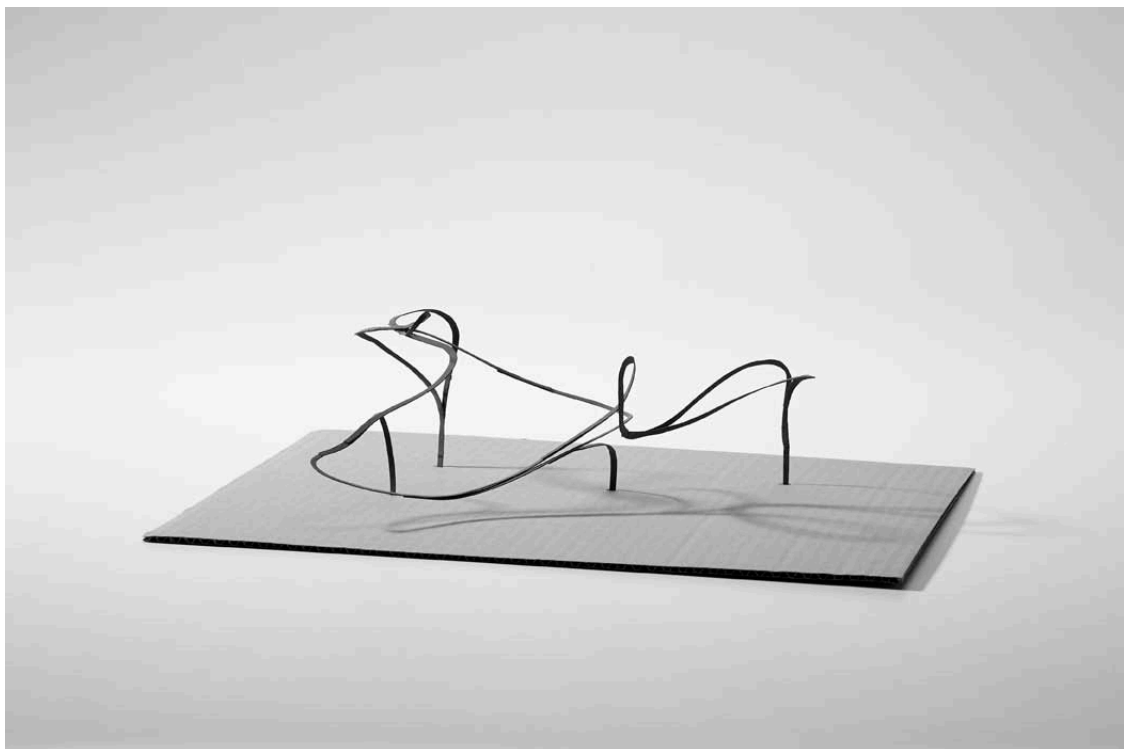
Pólos/Poles – movimento #2, 2013, tinta-da-china sobre papel de arroz e colagem, 40x100cm.



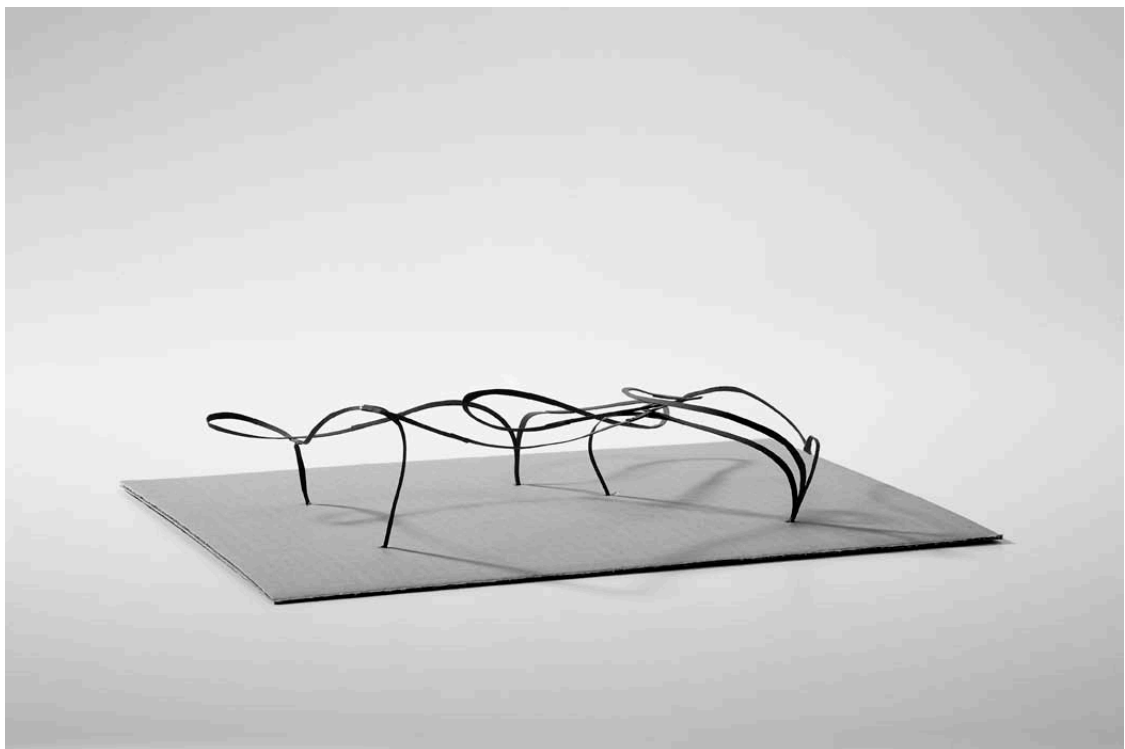
Pólos/Poles – movimento #3, 2013, tinta-da-china sobre papel de arroz e colagem, 50x100cm.



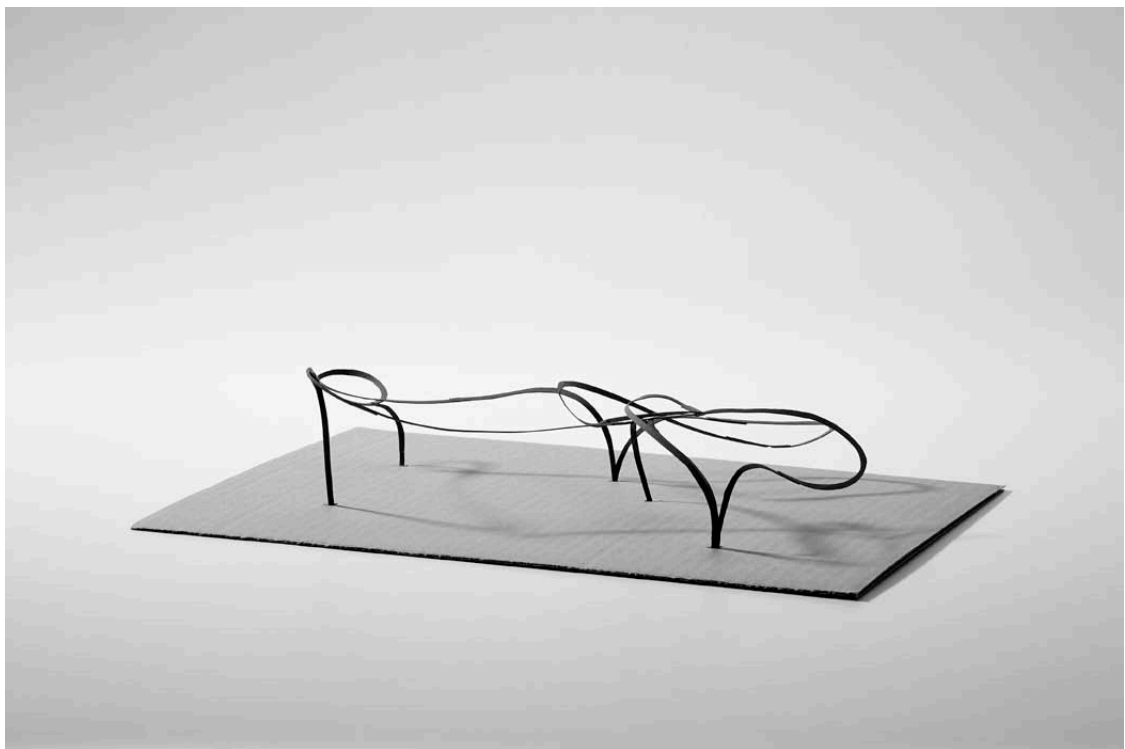
Maquete #1



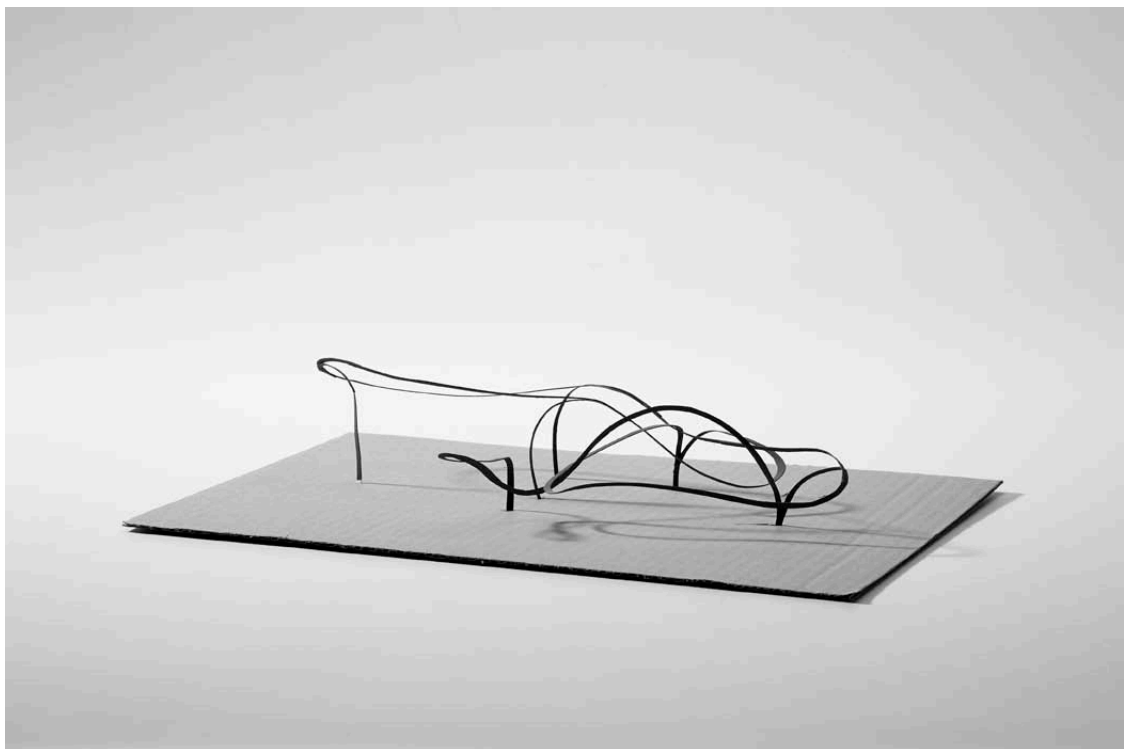
Maquete #1



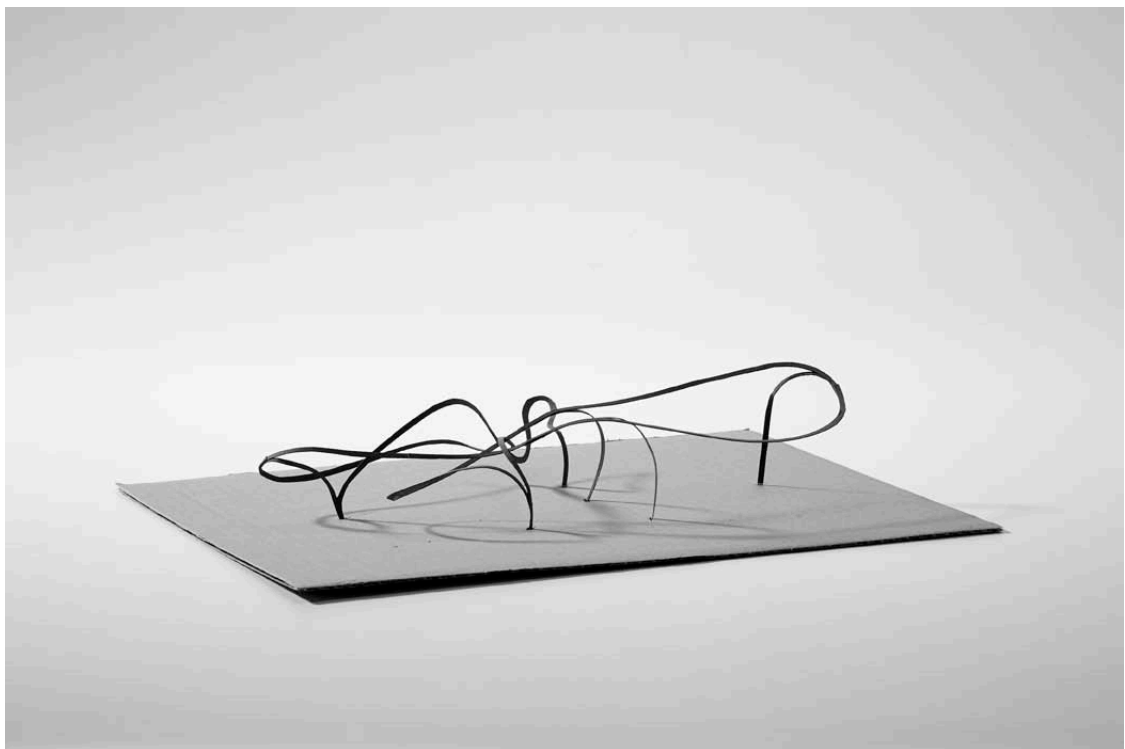
Maquete #2



Maquete #2



Maquete #3



Maquete #3

Conclusão

A criação artística é algo que exprime e potencia o desejo de revolucionar o 'pensamento'. A arte é uma experiência de subjectividade, uma rebeldia do espírito contra a unilateralidade positivista do mundo.

Se nos detivermos no espaço conhecido e seguirmos métodos pré-determinados evitaremos a possibilidade da transgressão, o tempo gerúndio que nos propõe a descoberta, a novidade.

A proposta que aqui se deixa manifesta um pensamento de heterogeneidades, em direcção aos cruzamentos e entrelaçamentos das várias experiências que exprimem a pluralidade do mundo, todas as intensidades caóticas, virtualidades em vias de actualização.

Fica a noção de que o desafio está sempre por cumprir (tal é a sua natureza) na descoberta através do trajecto do indeterminado. Mas é na ambiguidade do desafio, enquanto meta e, simultaneamente, impossibilidade, no 'perder-se' e no 'encontrar-se', neste fluxo constante de permanentes actualizações do propósito que o desafio, no fundo, se cumpre.

A obra no gerúndio é a obra que afirma o processo, é o próprio processo, a acção que está *decorrendo* ininterruptamente e que não encontra formalização definitiva. Actualiza o meio onde se insere, reclama da vida a própria vida porque gera pensamento e interpela-nos na nossa própria existência.

A arte da vanguarda modernista, continuada com as explorações de inícios dos anos sessenta, exemplificada em movimentos como o *Fluxus*, com os seus *happenings* e a subsequente permuta entre as artes visuais e a performance, estabelece um novo compromisso da arte com a vida. Este traz implicações para o quotidiano e simultaneamente amplifica uma consciência dos sentidos que os faz ultrapassar a própria dimensão corpórea. Em termos políticos, significa uma forma mais radical de democratização do envolvimento da obra de arte com o observador. Esta experiência com a arte aproxima todos os aspectos da vida do dia-a-dia, integra-a e absorve-a. É uma experiência que não nos é imposta mas que só num acto deliberado da nossa parte, de absoluta liberdade, de aderência àquilo que se nos depara pode, então, abrir as portas para a experiência do gerúndio, a duração de Bergson.

Qualquer objecto do mundo físico pode ser confinado a um conjunto de 'números', medidas que quantificam todas as suas qualidades físicas perceptíveis. Esta operação surge com uma aparência 'mais ou menos' correcta quando se experimenta exclusivamente com quantidades espaciais. Contudo, tal operação falha quando se lida com a experiência global da realidade e que inclui algo menos objectificável e mensurável como é o tempo.

Os sistemas de medida, estandardizados e homogêneos, falham quando tentam traduzir a vida que decorre, que vai *decorrendo* e que, como Bergson afirma, é o tempo da duração. O tempo da duração, o tempo gerúndio, é ‘sentido’ pelo indivíduo não como um *continuum* homogêneo que facilmente se decompõe em unidades discretas, mas como uma experiência que, ao nos colocar no interior da realidade, faz-nos coincidir com ela e onde o tempo é um fluxo.

Enquanto, até determinado ponto, nos é possível distanciarmos da expansão física e considerá-la com alguma objectividade, já o fluir do tempo é algo que expressa a essência da própria vida, inseparável dela e do ‘sentir’ do indivíduo. É pelo conhecimento íntimo de si, do ‘sentir’ do tempo da duração que o indivíduo apreende a realidade.

Como Bergson afirma, a duração é a possibilidade de novidade, de criação, e é expressa através da forma artística com particular propriedade. A experiência artística da obra indeterminada, do gerúndio, capacita a participação do observador, convoca o observador para a constante actualização da obra e, através de tal experiência, temos uma melhor compreensão da filosofia de Bergson.

Embora as obras de arte surjam em momentos históricos precisos, inseridas em condições históricas concretas, a sua ‘forma específica’, a sua natureza única é, em última análise, imprevisível e não é anterior ao momento da sua concepção. Bergson dá-nos o exemplo de uma pintura:

“O retrato acabado é explicado pelas características do modelo, pela natureza do artista, pelas cores da paleta; mas, mesmo com o conhecimento do que o explica, ninguém, nem o próprio artista, poderia prever exactamente o que o retrato seria... o retrato parece-se com o modelo e com o artista; mas a solução concreta traz consigo aquele nada imprevisível que é tudo numa obra de arte.”¹³⁷

Para Bergson, a obra de arte não pode ser unicamente deduzida a partir das estruturas de expectativa e de previsibilidade, tem de ser criada. E é pelo processo criativo que a mais alta instância da liberdade pode ser encontrada.

A indeterminação, sendo intrínseca à obra baseada no processo, apresenta-se como virtualidade, algo que ultrapassa a dimensão da possibilidade, pois não é previsível. Neste sentido é o conhecimento no acto que se desenvolve, em andamento contínuo. Esta dimensão que estrutura a realidade é o tempo gerúndio, *la durée* de Bergson, o movimento perpétuo que gera vida, criatividade. No fundo, a activação da memória pura pela intuição, essa coincidência com o âmago das coisas, dos eventos, e que nos possibilita estar no gerúndio, no fluxo do tempo criativo.

¹³⁷ Bergson, Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1970, p. 15.

A possibilidade de inscrever ‘formas originais’ é um devir inimaginável mas que está contido no nosso desejo. Esta noção impulsiona-nos na direcção dessa qualidade temporal subjectiva; uma torrente molecularmente indeterminada que veícula a vida.

Pensamos criativamente através da experiência da duração. Com esta, encontramos-nos ‘suspensos’ numa multiplicidade virtual, no domínio da possibilidade. Pela extrapolação da intuição constituímos-nos como agentes criativos, livres (na duração); um processo em perpétuo devir.

O romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), de Clarice Lispector, é um texto no gerúndio. Logo no início do texto, o leitor é colocado num fluxo intenso e para o qual não houve introdução, ‘apresentação’, como que a convocar o contexto do leitor. No fundo, não há ponto de partida, trata-se de um movimento onde as personagens vão aparecendo sem aviso, numa sequência verbal em fragmentos mas, simultaneamente, ininterrupta.

O romance é um ‘processo’ a decorrer no momento (ou momentos) em que cada leitor, a cada leitura, se faz coincidir com o narrar em ‘andamento’. Trata-se de um universo onde não se parte e não se chega, onde as personagens, a escritora e o leitor estão numa ‘aprendizagem’, habitando, num tempo gerúndio, a realidade que se apresenta inesgotável, num fluxo.

Este romance, que é um relato de uma iniciação, insere-se na possibilidade, começa com uma vírgula e não termina, fica em suspenso por dois pontos (:), aberto:

“- Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:”¹³⁸

¹³⁸ Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Rocco, Brasil, 1969, p. 174.

Bibliografia

AAVV, *Max Neuhaus: Sound Works*, vol.I, vol. II, vol.III, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1994.

BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Eisntein*, Paris, les presses universitaires de France, 1970.

BERGSON, Henri, *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*, Paris, Les presses universitaires de France, 1970.

BERGSON, Henri, *La Philosophie*, Nabu Press, 2010.

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Les presses universitaires de France, 1970.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, F. Alcan, 1906.

CAGE, John, *Composition as Process II: Indeterminacy*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.

CAGE, John, *Conversing with John Cage*, ed. Richard Konstanetz, New York: Limelight, 1988.

COOKE, Lynne, KELLY, Karen, SCHRODER, Barbara, *Max Neuhaus: Times Square, Time Piece Beacon*, DIA Art Foundation, New York, 2009.

DE ZEGHER, Catherine, *Richard Tuttle, Manifesto*, Drawing Papers 49, New York, 2004.

FELDMAN, Morton, *Morton Feldman: List of Works*, London: Universal Edition, 1998.

FRIED, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: University Press, 1998.

GRYNSTEJN, Madeleine, *The Art of Richard Tuttle*, San Francisco Museum of Modern Art, D.A.P., 2005.

LISPECTOR, Clarice, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Rocco, Brasil, 1969.

LOCKHEAD, Judy, *Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage*, Performance Practice Review, 7/1994.

PRITCHETT, James, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, New York, 1993.

ROSENTHAL, Gisela, *A convocação do gerúndio*, in *Quatro Ímpares/Four Odd Numbers*, Fundação Carmona e Costa, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.

SCHAFFNER, Ingrid, *Accumulated Vision, Barry Le Va*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2005.

VAN BRUGGEN, Coosje, *Bruce Nauman*, Rizzoli, New York, 1998.

WORNER, Karl H., *Stockhausen, Life and Work*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1976.